



ISSN 0208—2551

11'2001

# МАСТАЦТВА







Юрый Якавенка. Крэсла. Афорт, сухая іголка, фратаж, 1996.

Тэма бязмежнай улады пастаянна прысутнічае ў творчасці Юрыя Якавенкі. Згадаем работы ў тэхніцы мецца-тынты «Давід» і «Сфінкс» або серыю афортаў «Архіпелаг».

Аркуш «Інквізітар» з гэтай серыі выклікае ў памяці эльгрэкаўскага Нінье дэ Гевара. Але ў адрозненне ад ягонага напружана-панізілівага позірку першы інквізітар на аркушы Ю.Якавенкі мае нейкі пахмельны пагляд, быццам ён з цяжкасцю ўздывае набухлыя векі; другі — кававурыцца надобрым вокам з прымхлівым недаверам, а трэці зусім глядзець не хоча: з агідлівай гримасай насоўвае на вочы недарэчны каўпак. Уся гэтая пазбаўленая жыцця, шчупла-сухотная трыяда стварае агідны вобраз недаверлівасці і злосці. Пры маляванні сухой іголкай мастак свядома «задымляе» жаўтлява-шэрую прастору катавальні хісткімі, «баязлівымі» цвятамі. Мастацкі эффект гэтага афорта ўзмацняюць шырокія рваныя фасеты, якія робяць яго падобным на дакументальны фотаздымак з архіва прамінулай эпохі.

Надзея АНТОНЧЫК.

Галоўны рэдактар  
Аляксей  
ДУДАРАЎ

Рэдакцыйная  
калегія:  
Юрась  
БАРЫСЕВІЧ,  
Вячаслаў  
ВАЙТКЕВІЧ,  
Людміла  
ГРАМЫКА,  
Арцёрд  
МІХНЕВІЧ,  
Таццяна  
МУШЫНСКАЯ,  
Дзмітрый  
ПАДБЯРЭЗСКИ  
(намеснік  
галоўнага  
рэдактара),  
Вячаслаў  
ПАУЛАВЕЦ,  
Уладзімір  
РЫЛАТКА,  
Анатоль  
СМОЛЬСКИ  
(намеснік  
галоўнага  
рэдактара),  
Рычард  
СМОЛЬСКИ,  
Уладзімір  
ТОУСЦІК,  
Валянціна  
ТРЫГУБОВІЧ.

Адрас рэдакцыі:  
220029, Мінск,  
вул. Чыгэрэна, 1.  
Тэл.: 289-34-67,  
289-34-68.

Разліковы рахунак  
Дзяржаўнага  
прадпрыемства  
«Дом прэсы»  
№ 3031202930019  
у Славянскім  
аддзяленні  
Белбизнесбанка  
г. Мінска, код 834  
(часопіс  
«Мастацтва»).

Дзяржаўнае  
прадпрыемства  
«Дом прэсы»  
Дзяржаўнага  
камітэта  
Рэспублікі  
Беларусь па друку.

© «Мастацтва»,  
2001

1 «Мастацтва» № 11

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца  
са студзеня  
1983 года

# МАСТАЦТВА

№ 11 (227) лістапад 2001

- Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКИ **2** МУЗЫКА  
**Дзесяць гадоў «Базару»**
- Ларыса ЛЫСЕНКА **7** ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА  
**Катковы — дынастыя мастацкая**
- Міхась ЦЫБУЛЬСКИ **20** ІНСТАЛЯЦЫІ  
**Інсталцыі Уладзіміра Вольнава**
- Святлана МАНЬКО-РАДКЕВІЧ **28** СІМВАЛ  
**Сімвал нашай нязломнасці**
- Вольга НЯЧАЙ **12** ОПЕРА  
**Беларуская опера запавядае Еўропу**
- Таццяна МУШЫНСКАЯ **16** ЭКРАН  
**Зямная сцяжына і экранныя вобразы  
Міхаіла Ясюка**
- Дзіяна СТЭЛЬМАХ **23** БАЛЕТ  
**Пра «Спячую красуню» —  
і не толькі пра яе**
- Жанна НЕКРАШЭВІЧ **25** ТЭАТР  
**Каралёва — каралева**
- Ірына КАРАНЕЎСКАЯ **34** ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА  
**Сганарэль у сармацкім абліччы**
- Раальд РАМАНАЎ **42** ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА  
**Рукатворнасць, згорнутая гісторыя**
- Крыстына ЛАВЫШ **47** НАРОДНАЯ ТВОРЧАСЦЬ  
**Нечаканая відавочнасць**
- Яўген САХУТА **37** НАРОДНАЯ ТВОРЧАСЦЬ  
**Татарскія мячэці ў Беларусі**
- Наталля БЯРНАДСКАЯ **40** ПАДЗЕІ, ФАКТЫ, ІНФАРМАЦЫЯ  
**«Саракі» па-магілёўску**
- 53** Хроніка мастацкага жыцця
- 55** Summary
- 56** Старонкі календара: снежань 2001

Наш  
Internet адрас:  
[www.ibamedia.com](http://www.ibamedia.com)

Тэхнічная  
падтрымка  
старонкі  
дасупна на  
**ibamedia**  
[www.ibamedia.com](http://www.ibamedia.com)

На першай  
старонцы вокладкі:  
Л.Кудраўцава  
(Аўрора) і У.Далгіх  
(Дзірэ) у балете  
«Спячая красуня»  
П.Чайкоўскага  
на сцэне  
Нацыянальнага  
тэатра балета  
Рэспублікі Беларусь.  
Фота  
Васіля Майсяёнка.



## Дзесяць гадоў «Базару»

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКИ



Сёлета міжнародны фестываль мастацтваў «Славянскі базар у Віцебску» святкаваў юбілей. Гісторыя фестывалю пачалася дзесяць гадоў таму, і ўсё гэтае час ён існаваў паміж спадзяваннямі на змены ў лепшы бок і бояззю за існаванне ў будучыні наогул. Тое, што фестываль неяк датрымаў да юбілейнай даты, нікога не павінна ўводзіць у зман, бо, па вялікаму рахунку, на працягу тых самых дзесяці гадоў прынцыпова ў сэнсе канцэпцыі нічога не змянілася: ён, за нешматлікімі выключэннямі, як быў «пацёмкінскім» фестывалем, такім і застаўся. Юбілей толькі лішні раз падкрэсліў гэта.

### КАМУ ЁН ПАТРЭБНЫ?

Пытанне гэтае зусім не простае, як можа здацца. І калі адказаць, што «Славянскі базар у Віцебску» не патрэбны нікому, гэта будзе азначаць адно: неразуменне агульнай сітуацыі і спроба наогул адмахнуцца ад самога факта існавання такога маштабнага дзейства, як «СБ». А гэта — катэгарычна немагчыма.

Так, можна цалкам па-рознаму ставіцца да фестывалю, называць яго як заўгодна, ды, на маю думку, дзесяць гадоў існавання той ці іншай з'явы проста вымагаюць не асэнсавання на ўзроўні аналізу, а не эмоцый кшталту «падабаецца — не падабаецца». Ну што з таго, што мяне гэты фестываль не задавальняе па многіх пазіцыях? Гэта не мяняе нічога, аднак прымушае крытыкаваць не агулам, а канкрэтна, з той

надзеяй, што калі-небудзь нешта будзе ўлічана і з маіх заўваг.

Найперш дазволю сабе не пагадзіцца з тымі, хто сцвярджае, нібыта «СБ» не мае ўласнага, адметнага аблічча. Наадварот! «Славянскі базар у Віцебску» наскрозь індывідуальны і непаўторны, што ніяк нельга называць ягоным мінусам. Так, ён залішне афіцыйны, пампезны, паказушны, тусовачны, нарэшце ён цалкам залежыць ад дзяржаўных асігнаванняў, а таму змушаны напрамую сутыкацца з палітычнымі матывамі і асабліва не турбавацца пра камерцыйны бок, як падаўляючая большасць іншых музычных фестывалю. Але ўсё гэта — твар «СБ», калі хочаце — пазіцыя, якую, канешне ж, можна не ўспрымаць, хоць не мець на ўвазе — немагчыма.

Дзесяты фестываль як бы падагульніў многія тыповыя для яго рысы ў яшчэ больш абвостраным выглядзе. Напрыклад, колькасць удзельнікаў і гасцей, якая ў Віцебску заўсёды залежыць ад сумы фінансаў. Да таго ж юбілей быў пазначаны прысутнасцю кіраўнікоў трох дзяржаў разам



з нябачаным па колькасці іх эскортам. Можна адно шкадаваць, што прэсу на юбілей наогул «апусцілі» да ўзроўню чэлядзі, пасяліўшы як ніколі нязручна, бо за дзесяць гадоў гасцініц у горадзе не толькі не пабольшала, але нават паменела. Але прэса сама чым далей, тым больш звыкаецца з такім становішчам, бо калі ў першыя фестывальныя гады яшчэ й гучалі часам даволі рэзкія заўвагі адносна арганізацыі і формы фестывалю, дык цяпер іх практычна няма. Можна казаць, што прэсу «паставілі на месца», як і тое, што нікому тых прапановы не патрэбны наогул: маўляў, як назвалі карабель, так ён і паплыве. Таксама не надта слушна. Аднак той факт, што калега з Балгарыі Мікалай Тэкеліеў, які аднойчы публічна заявіў, што ў Віцебску нічога не змяняецца, а таму яму тут рабіць больш няма чаго, сёле-

та быў адзначаны «Залатым пяром» за прапаганду фестывалю, — дае падставы задумацца. З аднаго боку, гэта — «купля» аднаго з найбольш актыўных крытыкаў; з другога — пацверджанне таго, што ўзнагароды проста трэба было некаму размеркаваць.

Што ж, фармальнасць — таксама адна з рысаў фестывалю, хочаш таго ці не. Як і прызнанне «Славянскага базара ў Віцебску» з боку Міжнароднай федэрацыі арганізатараў фестывалю лепшым у свеце за 2000 год. Калі ўлічыць, што добрыя 90% праграм у Віцебску праходзяць з выкарыстаннем фанаграмы, можна, канешне, запытацца: а куды ж глядзяць у FIDOF яе прафесіяналы на чале з шаноўным доктарам Арманда Марэна? Адкажу: таксама ў чаргу, у спісы. Проста надыйшла чарга і для «СБ». Мяркуйце самі: як бы адрэагаваў спадар Марэна на тое, калі б, скажам, у Сан-Рэма хоць адна песня прагучала б з фанаграмы? Быў бы скандал? Безумоўна! Так што прыз той з боку FIDOF я ацаніў бы крыху па-іншаму: як, прабачце, падачку, фармальнасць, якая, тым не менш, лішні раз сведчыць на карысць своеасаблівасці нашага фестывалю. Ну сапраўды: не ўсе ж фестывалі мусяць быць аднолькавымі!

Фармальнасць была нават у тым, што Гран-пры ў конкурсе маладых выканаўцаў нарэшце атрымаў прадстаўнік Расіі. Перамога не бясспрэчная, зразумела, як і першая прэмія прадстаўніка Беларусі, але ў канцэпцыю конкурсу проста не ўпісвалася тое, што за дзесяць гадоў лепшымі называліся спевакі з Югаславіі і Украіны і аднойчы нават Ізраіля, а расіян пакідалі ў лепшым выпадку другімі.

Што да Беларусі, дарэчы, дык Гран-пры для прадстаўніка нашай краіны ў бліжэйшай будучыні можа толькі падкрэсліць агульны характар «СБ», аднак анік не факт існавання ў Беларусі моцнай эстраднай школы. Вось чаму той Гран-пры для беларускага выканаўцы ўжо ў 2002 годзе я ўспрыму нават з палёгкай: ну, нарэшце! Чарга і да нас дайшла.

І калі вяртацца да вынесенага ў падзагаловак пытання, адкажу на яго толькі станоўча: фестываль патрэбны літаральна ўсім.

Мясцовым зоркам эстрады, якія, нягледзячы на яўную ганарарную дыскрымінацыю, усё ж маюць шанец хоць неяк засвяціцца на тэлеэкранах суседняй краіны з такім зайздросным па маштабах рынкам. Гледачам, якія загадзя ведаюць, што мусяць ашчаджаць грошы дзеля таго, каб раз на год на працягу пяці-сямі дзён пажыць не як жоўца, а як хочацца, няхай і ва ўласным уяўленні. Тэлебачанню, якое ці не раз на год ставіць замшэлых у паўсядзённасці работнікаў ва ўмовы сапраўднага творчага напружання. Журналістам, якія атрымліваюць шанец назапасіць часцей за ўсё прахадных інтэрв'ю на шмат месяцаў наперад. Непасрэдным выканаўцам з дырэкцыі фестывалю, якія лішні раз могуць засведчыць сваю ці не ўзориую падрыхтоўку і гатоўнасць забяспечыць выкананне практычна любога, самага складанага

праекта. Вось чаму, дарэчы, той прыз FIDOF я асабіста ўспрыняў як высокую, слушную ацэнку работы менавіта дырэкцыі фестывалю.

Нарэшце фестываль патрэбны і самім канкурсантам: для іх гэта даволі рэдкі шанец паказацца на сапраўды шырокай аўдыторыі.

### ЮБІЛЕЙ ЯК ЮБІЛЕЙ

Кожны юбілей вымагае грошай. У дачыненні да «СБ» гэтая аксіёма атрымала сёлета незвычайнае ўвасабленне. Па-першае, з-за вялікай колькасці запрошаных гасцей і выдаткаў на іх прыём праграма фестывалю была скарачана на дзень. Па-другое, са спісу звыклых для «СБ» мерапрыемстваў зніклі некаторыя пазіцыі, у тым ліку «Начны джаз-клуб» — дагэтуль адзінае месца на фестывалі, дзе можна было слухаць жывую, сапраўды высокай якасці музыку. Такім чынам, фанерная папса, здаецца, канчаткова перамагла мастацтва. Па-трэцяе, дзеля надання фестывалю нібыта «высокага» гучання атрыманыя сродкі трэба было пэўным чынам пераразмеркаваць. І вось тут ужо тлумачэнні неабходныя.

Ніхто, безумоўна, не будзе спрачацца адносна таго, што Ала Пугачова — вялікая артыстка. Аднак яе прыезд у Беларусь, які суправаджаўся невялікім турам па краіне, выглядаў не як простае турне артысткі, а як таннае яе пакупка. Яна прыехала не адна і не проста як старшыня журы. Яна прыехала з мужам і дачкой. Яна ацэньвала маладых спевакоў і выступала сама. Дачка вяла канцэрт конкурсу (зразумела, — не за так) і таксама спявала, калі тое можна называць спевамі. Муж паралізаваў рух транспарту ў Віцебску сваім 9-метровай даўжынні «Хамерам» і таксама спяваў, так бы мовіць, у «паходным» варыянце: пад фанаграму. Не мая справа, колькі зарабіла сям'я. Аднак мая справа напісаць, як тое выглядала.

Дзмітрый Качароўскі, Тэона Дольнікава і Каці Карнай з узнагародамі.



Кожны з прэзідэнтаў займаўся на фестывалі ўласнай справай.

Ала Пугачова на фоне Святланы Вежнавец.



Ала Барысаўна, канешне ж, прыехала не па ганарар старшыні журы, які ў папярэднія гады складаў 3000 долараў. Таму, напэўна, і паставіла некалькі ўмоваў, якія былі прынятыя. Яна мела дадатковыя выходы на сцэну; яна запатрабавала адмяніць адкрытае галасаванне ў конкурсе; яна падчас «раздачы славоў» прамаўляла тонам пра-рока так, быццам усё тое, што яна казала, павінна было імгненна запісвацца ў аналы гісторыі сусветнай папулярнай музыкі. Цытаваць некаторыя яе перлы проста не хочацца, хоць пэўныя яе заўвагі былі цалкам слушныя. Аднак было такое ўражанне, што юбілейны «Базар» быў зроблены цалкам пад яе: хто, як не Пугачова, мог гэтак яскрава падтрымаць ідэю інтэграцыі славянскіх народаў напярэдадні прэзідэнцкіх выбараў у Беларусь? Хто, як не яна, мог гэтак аўтарытэтна паўплываць на вынікі конкурсу? Хто, як не Пугачова, мог надаць фестывалю значнасць і нават веліч? Няхай усё гэта выглядала збольшага як праява для ўнутранага, так бы мовіць, ужывання, ды для Віцебска гэта — таксама рэч звычайная.

Крыстына Арбакайтэ. Зрабіцца спявачкай яна магла хіба што пад «дахам» славаў таі маці. Яна выдатна танцуе, але ў якасці вядучай конкурснага канцэрта выглядала аж занадта ганарлівай: столькі ў яе голасе, манеры выказвацца было пагарды да канкурсантаў, настолькі яна выглядала антысцэнічнай, што можна было здзіўляцца.

Філіп Кіркораў. Прыгажун. Спявак практычна без шлягераў (рымэйкі замежных хітоў у разлік не бяру). Аскандаліўся перад трыма прэзідэнтамі тым, што падчас ягонага «выступлення» спынілася фанаграма. На іншым спеваку ў такой сітуацыі можна было б, напэўна, паставіць крыж. Але ж Філіп — таксама з ліку нечэпальных эстрадных «аўтарытэтаў». Няхай ліпавых, затое — рэальных зноў жа для нашай рэчаіснасці. Сям'я здолела стварыць імперыю, крытыцы непадуладную. Мастацтва на гэтым, канешне ж, практычна скончылася, яго замяніў слава з савецкіх часоў «чос». Інакш — стрыжка купонаў з адурачаных «лохаў».

Што гэта так, можа пацвердзіць наступны факт: за дзесяць гадоў існавання фестывалю на ім, за выключэннем Мішэля Лёграна, не было аніводнай сапраўднай зоркі сусветнай папулярнай музыкі, чый аўтарытэт не выклікаў бы ніякіх сумненняў. Чаму так? Пытанне пакіну як падставу для роздуму....

Вярнуся да прэсы. На фестывалі ў Кіеве беларускую прэсу пасялілі ў прэзідэнцкім атэлі. У Віцебску ўкраінскіх (сярод іншых) журналістаў накіравалі ў інтэрнат для навучэнцаў каледжа. Што там не было тэлефонаў — Бог з ім! Што далекавата ад цэнтра — таксама! Што ў прэс-цэнтры паслугі зрабілі платнымі — нарэшце! Але вось з праходам у амфітэатр увесь час адбывалася нешта незразумелае. Так, тое прыпадае на тыя дні, калі ў Віцебск наведваліся славянскія правадыры. Маючы ўсе, здавалася б, акрэдытацыі на праход у залу, на канцэрт закрыцця я асабіста патрапіць так і не

здолеў: служба аховы сцвярджала, што «пытанне вырашаецца» — ужо пасля таго, як канцэрт пачаўся. Нават калі пытанне нарэшце вырашылася б, уваходзіць у залу пасля пачатку канцэрта я для сябе палічыў бы непрымальным...

Тыповыя для «СБ» абавязковыя канцэрты кшталту «Дзень Беларусі» выглядалі як звычайна: Віцебск — не тая пляцоўка, дзе можна было б смела эксперыментавать. Так што Дзень Беларусі быў пазначаны канцэртамі, у якім удалыя нумары (выступленне ансамбля «Чистый голос», маладзкі віртуоз флейты Пана Канстанцін Масковіч) чаргаваліся з прахаднымі. Радуе хоць бы тое, што з кожным годам у гэтыя канцэрты трапляе ўсё больш маладых, малавядомых выканаўцаў. Засмучае, што падмурак застаецца ўсё той жа. Праўда, сёлета «Белорусские Песняры» наогул не трапілі ў беларускі канцэрт, затое закрывалі канцэрт Дня Расіі. Каму ад таго было горш — не ведаю.

I, канешне, конкурс. За ўсе дзесяць гадоў Беларусь мела, бадай, усяго два выпадкі, калі рэальна магла прэтэндаваць на перамогу. Іне Афанасьевай ды Ірыне Дарафеевай не хапіла ўсяго нічога, нечага падобнага на ўласную Алу Пугачову ў якасці старшыні журы.

Сёлета загадзя адчувалася, што Гран-пры педзе ў Расію: Тэона Дольнікава зрабіла сабе імя выкананнем адной з вядучых партый у шлягеры маскоўскага сезона — пастаноўцы мюзікла «Метро». Перашкодзіць яе перамозе мог толькі выпадак, нягледзячы нават на яўна няўдалае яе выступленне ў наступны дзень. Выпадак не адбыўся, хоць, на маю думку, юбілейны конкурс па ўзроўню быў адным з найбольш роўных і найбольш слабых. Марына Адольская з Украіны, Гоар Геваркян з Арменіі, Барыс Рэжак з Босніі і Герцагіны, румын Міхай Трайстарыу, Зоран Шандораў з Югаславіі не надта саступалі Дольнікавай па класу. Прынамсі, яўнага лідэра ў конкурсе не было дакладна! І ўсё вырашыла закрытае галасаванне, падчас якога, здаецца, журы заллюшчыла вочы на некаторыя палажэнні рэгламента. А ці ўпершыню?! Традыцыі варта падтрымліваць...

Беларусы Святлана Вежнавец і Дамітрый Качароўскі выступілі так, як яны могуць. Але варта нагадаць: на сцэну ў Віцебску Святлана выйшла пасля ўдалага ўдзелу ў кіеўскім конкурсе, дзе Іосіф Кабзон выказаў у яе адрас шмат кампліментаў. Тут Кабзона ў журы не было, таму высокае месца наогул надзвычай традыцыйнага выканаўцы Качароўскага варта лічыць усяго толькі «завушнічай у адказ» сястры-Беларусі за гэцінасць, што лішні раз падкрэсліла тая ж Пугачова, калі ці не ў адкрытую сказала пра адсутнасць у Дамітрыя індывідуальнасці. Вось і шукай ва ўсім гэтым логіку!

Звычайна на падобных конкурсах адзін і той жа спявак не можа выступаць двойчы. Дык гэта на падобных, але не на «СБ». Непалец Сандэш зноў спаборнічаў з іншымі і зноў з гэтым жа поспехам, як і пазалетась. Магчыма, проста заплаціў



за права выступіць. Чаму не? Фестываль жа імкнецца да таго, каб хоць нешта зарабіць, дык чаму той шанец не выкарыстаць?

Юбілейны год прынёс «СБ» шыкоўна выдадзены альбом, поўны надзвычай патрэбнай інфармацыі, нешта кшталту фестывальнай энцыклапедыі. У гонар юбілею нарэшце была зманціравана новая гукавая апаратура, якая па ўтульнасці для выканаўцаў зрабіла пляцоўку віцебскага амфітэатра найбольш якаснай у краіне. У чарговы раз засведчыў свой клас сцэнограф Зіновій Марголін, хоць, прызнацца, сёлетнія дэкарацыі пераўзыхлі ўсё тое, што ён рабіў у Віцебску раней.

#### ФЕСТИВАЛЬ СТРАЧАНЫХ МАГЧЫМАСЦЕЙ

Юбілей — гэта яшчэ не прычына, каб пісаць толькі ўніслае. Пра тое, дарэчы, казаў старшыня аргкамітэта «СБ» Міхаіл Дзямчук у інтэрв'ю фестывальнай газеце, якая сёлета, дарэчы, была выдадзена толькі адзін раз у форме нейкай каляровай агіткі. Прэм'ер-міністр выказаў спадзяванне, што фестываль «падвядзе рысу пад гадамі стаўлення, спроб і памылак». І рыса тая была падведзена выразна і ўпэўнена: памылкі сапраўды былі, хоць і не фатальныя, апрача таго, што «СБ» — гэта фестываль не многіх мастацтваў, а толькі мастацтва палітыкі і ідэалогіі: дзе яшчэ ў свеце прэзідэнт асабіста адкрывае і закрывае фестываль папулярнай музыкі? Не арлу займацца паляваннем на мух, як казалі яшчэ ў старажытнасці. А вось спроб, адпаведна, было не так і шмат.

Сёлета, напрыклад, у праграму быў уключаны канцэрт бардаўскай песні. На сцэне 5-тысячнай залы ён успрымаўся, шчыра кажучы, крышачку халтурна і папсова. У кожным разе, быў не на сваім месцы, хоць у якасці спробы разнастайчэ звычайную праграму ягонае з'яўленне варта ўсё ж ухваліць. А вось канцэрт у гонар юбілею сапраўды атрымаўся і арыгінальным, і насычаным. Ягоным рэжысёрам быў віцебскі журналіст (!) Міхаіл Шульман, які дагэтуль узначальваў фестывальны прэс-цэнтр і ўжо меў вопыт незвычайных паставак, як хоць бы падчас святкавання Дзен Шагала. Нешаблонны, творчы падыход да ідэі канцэрта, удзел у ім многіх лаўрэатаў конкурсу папярэдніх гадоў, смеласць, нават асэнсаваная авантурнасць вырашэння асобных нумароў спрыялі таму, што менавіта гэты канцэрт стаўся, як і мае быць, кульмінацыйным пунктам усёй праграмы. Мушу толькі шчыра павіншаваць свайго аднакурсніка з сапраўднай удачай!

На вялікі жаль, такіх прыемных сюрпрызаў за дзесяць гадоў было няшмат, хоць той жа конкурс робіць сваю справу. З году ў год чуецца адно і тое ж: маўляў, трэба падтрымліваць пераможцаў з тым, каб конкурс не быў у іх творчым жыцці эпізодам; чаму пераможцамі ніхто потым не займаецца і, як вынік, большасць з іх так і застаецца невядомымі? Гэта так і — не так.

Конкурс «Славянскага базара» іграў бы куды большую ролю ў кар'ерах маладых спевакоў, калі б ён быў, па-першае, не прышпількай на цэле ўсяго фестывалю; па-другое, калі б ён меў выключна камерцыйны характар. Бо папулярная музыка — гэта тавар, які неабходна прадаць. А ці шмат бывае ў Віцебску пакупнікоў? Іх практычна няма, іх не можа цікавіць конкурс, вынікі якога выклікаюць сумненні ў аб'ектыўнасці. Пакупнікоў (г. зн.



Зорка адзінага канцэрта ў джаз-клубе — Дэбора Камерон (ЗША).  
Філіп Кіркораў: калі спыняецца фанаграма.

Канстанцін Масковіч выконваў у Віцебску беларускія народныя мелодыі.



менеджэраў, прадзюсераў і іншых прадстаўнікоў сусветнага шоу-бізнесу) няма ў журы. Але ж не могуць спевакі ацэньваць спевакоў! Бо ў лепшым выпадку здольныя падтрымаць іх словам, а не сродкамі: ствараць сабе канкурэнтаў мала хто асмеліцца. Прадзюсер — іншая справа. Ён падключае да справы грошы, прычым — уласныя. Вось калі ў Віцебску колькасць прафесіяналаў шоу-бізнесу перавысіць колькасць гасцей ад чыноўніцтва, тады і можна будзе казаць пра сапраўдную значнасць фестывалю.

А так даходзіць да анекдотаў. Згадаю год 1995, калі старшынёй журы быў той самы Легран. Ацэнкі тады выстаўляліся публічна, без спасылак на тое, што, маўляў, нікія балы ў першы дзень могуць нанесці канкурсантам псіхалагічныя траўмы. Конкурс — выпрабаванне, траўмы тут не толькі магчымыя, але часам і карысныя. Мішэль Легран, як паказвала табло, ставіў ацэнкі так, што часам выступаў адзін супраць рэшты «савецкіх» экспертаў, судзіў па нормах не братэрска-інтэграцыйных, а еўрапейскіх. Ён паставіў дзве «дзiesiąткі» Анне-Марыі Ёпэк з Польшчы і ўручыў ёй асабісты грашовы прыз, у той час як расійскія калегі даводзілі мне, што яна — «ніякая» спявачка. Праз два гады Анна-Марыя была названа лепшай джазавай спявачкай Польшчы, з'яўляючыся сёння ўжо сапраўднай зоркай, для якой спяванне пад фанаграму — гэта безнадзейны дыягназ.

Вы думаеце, ёю ніхто пасля «СБ» не займаўся? У яе былі ўкладзены вялікія грошы, а конкурс у Віцебску, смею думаць, яна не разглядала як чарговае выпрабаванне. Сюды яна прыязджала дзе-ля іншага. Варта думаць, дзе-ля таго, каб проста паглядзець, што гэта такое — наш шоу-бізнес.

Разумею, што прыняцце хоць бы часткі прапаноў адносна змянення канцэпцыі ці хоць бы некаторых форм фестывалю сёння — рэч нерэальная. Між тым мушу нагадаць, што яшчэ некалькі гадоў таму я прапаноўваў формы, якія не мянялі агульнай канцэпцыі, а разнастайлі і ўдакладнялі некаторыя формы, напаяўнялі іх цалкам рэальным, дзелавым зместам.

Было гэта тады, калі выдавецкая справа ў Беларусі толькі пачыналася. Сёння мы маем у краіне ўжо некалькі, няхай сабе і не вельмі магутных, выдаўцоў музычнай прадукцыі. І вось уявіце сабе такі канцэрт у гонар Дня Беларусі, праграма якога цалкам складзена з выступленняў тых артыстаў, якія супрацоўнічаюць з той ці іншай выдавецкай фірмай. Інакш кажучы, выдавец выстаўляе на агляд уласны тавар. Тое ж робяць фірмы і з іншых краін. Фестываль, такім чынам, набывае цалкам іншы змест, пры гэтым прыцягваючы ў Віцебск грошы. Ён робіцца сапраўдным базарам, кірмашом кшталту таго, што

адбываецца штогод у Канах, дзе паказання можа кожны, ды не кожны асмеліцца: уклаўшы грошы, можна ўвесь тавар завесці дадому, не прадаўшы нічога. Але ў такой сітуацыі арганізатары «СБ» змогуць атрымаць, бадай, больш, чым маюць ад канцэртаў тых жа расійскіх зорак, якія паўтараюцца ў Віцебску ці не па трэцім разу. Між тым, дарэчы, падазраю, што ганарары некаторых з іх куды большыя, чым ганарары многіх з сапраўдных заходніх артыстаў. Пакуль жа, як пацвердзіў у гутарцы адзін са старажылаў «СБ» Віктар Татарскі, фестываль не толькі прапанаваў часцей за ўсё ляжалы, другога гатунку «тавар», але й прывучае публіку да таго, што лепшага наогул не існуе.

Так што яднанне мастацтва на аснове славянскай ідэі — справа добрая. Аднак жа і эфект замкнёнасці ва ўласнай шкарлупіне пакідаць па-за ўвагай нельга.



Менавіта нябачная прысутнасць гэтай самай шкарлупіны і дазваляе мне спадзявацца на тое, што ў наступны год, падчас ужо не юбілейнага, а чарговага, звычайнага фестывалю ніякіх сюрпрызаў чакаць не варта. Фестываль, як заўсёды, будзе святам прафесійнага мастацтва, новай прыступкай на шляху аднаўлення перарваных сувязяў славянскіх народаў і ўмацавання інтэграцыі; безумоўна, адкрые новыя імёны выканаўцаў, пацвердзіць выключны талент ужо вядомых артыстаў, будзе суправаджацца граматычнымі памылкамі на транспарантах, а спецыяльна навучаных сабак зноў будуць вадзіць па зале перад канцэртамі адкрыцця фестывалю ў пошуках выбуховых рэчываў.

Дарма! У Віцебску ў бліжэйшыя гады нічога не ўзарвецца.

**Вынікі конкурсу маладых выканаўцаў X фестывалю «Славянскі базар у Віцебску»**

Гран-пры: Тэона Дольнікава (Расія).

I прэмія: Дзмітрый Качароўскі (Беларусь).

II прэмія: Каці Карнай (Германія) і Зоран Шандораў (Югаславія).

III прэмія: Барыс Рэжак (Боснія і Герцагавіна) і Нато Метанідзе (Грузія).

**Фота Генадзя ЖЫНКОВА і аўтара.**

## Катковы — дынастыя мастацкая

Ларыса ЛЫСЕНКА

Напярэдадні юбілейных дат Сяргея і яго дачкі Святланы Катковых 29 чэрвеня 2001 г. у зале Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка была адкрыта выстава іх жывапісных работ.

Сяргей Пятровіч Каткоў скончыў Пензенскі мастацка-педагагічны тэхнікум у 1931 г. У той час беларускія мастакі ў асноўным атрымлівалі адукацыю ў расійскіх навучальных установах, дзе панавала акадэмічная школа. У работах С.Каткова заўважаеш акадэмічнае майстэрства ў перадачы белізы снегу, сінечы веснавога неба, воднай роўнядзі. Сяргей Пятровіч працаваў у пасляваенны час, калі паўставалі заводы, адбудоваліся гарады, — мастакоў прыцягвала гэта аднаўленне, яны імкнуліся як мага больш падарожнічаць, каб занатаваць урачыстасць жыцця. Работы Сяргея Пятровіча дыхаюць жыццём пераўтворанай ча-



лавекам прыроды: маўклівыя пейзажы напоўнены нябачнай прысутнасцю чалавека, настроем часу. У 1960-ыя гады ў работах з'яўляецца больш стылізацыі, ярчайшай становіцца колеравая палітра, на прыкладзе асобных работ можна гаварыць пра колерапластычныя пошукі.

Асабліва хочацца спыніцца на рабоце «Нарым». У цэнтры кампазіцыі — нос карабля, які рухаецца ў напрамку гледача, быццам насоўваецца на яго. Лодкі, асветленыя яркімі промнямі ранішняга сонца, ружовая смуга аблокаў у лілова-зялёным небе, што адлюстроўваецца на ізмуруднай паверхні вады, — усё гэта перадае чароўную прыгажосць новага дня. Настрой у гэтым творы — адбітак добрай, прыгожай душы мастака. Невыпадкава ён увесь час быў абкружаны вучнямі, якія сёння жывуць у розных гарадах, але заўсёды з пашчотай успамінаюць дні, праведзеныя побач з першым настаўнікам. На адкрыцці выставы, дзе сабраліся лепшыя сябры, вучні Сяргея Каткова, мастачка Зоя Літвінава



згадала, што амаль кожны мастак у Беларусі прайшоў праз клапатлівыя рукі Сяргея Пятровіча.

Святлана атрымала ад бацькі яго разуменне прыгажосці, уважлівае стаўленне да жыцця, людзей. Усё, да чаго дакранаецца мастачка: ці то акварэльныя аркушы, ці жывапісныя палотны, габелены, кераміка, нават дом, у якім яна жыве, — становяцца падобнымі да яе. Тая загадка, якая хаваецца ў ёй — сціплым, добрым, прыгожым чалавеку, — прыадкрываецца ў яе палотнах. Яе кампазіцыі — нібы размова сам-насам з прадметамі. Спалучэнне фарбаў утрымлівае глыбіню, недагаворанасць, быццам дасягнута такая дасканаласць у зносінах паміж творам і гледачом, калі можна пачуць цішыню безавага колеру ці гукі радасці ў яркіх плямах букетаў. Аўтарка пераносіць свой сум, ціхую журбу, роздум на прадметы, якія акружаюць нас у штодзённасці, і невыпадкава сярод гэтых рэчаў аказваецца люстэрка з выявай партрэта мастачкі. Ажыўшыя рэчы гавораць пра тых, каму яны дарагія.

Творчая дынастыя Катковых працягваецца ў дачцэ Святланы — Зоі. Часта сустракаецца пераемнасць пакаленняў, але асабліва прыемна, калі наступнае пакаленне не проста працягвае напрацаванае бацькамі, але выказвае сваё мастацкае бачанне. Так можна з упэўненасцю сказаць пра Катковых.

*P.S. 21 верасня — 8 кастрычніка ў Мінскім Палацы мастацтва працавала выстава пад назвай «Настайнік і яго вучні». На ёй экспанаваліся работы Сяргея Пятровіча Каткова, ягонай дачкі Святланы, ягонай унучкі Зоі Луцэвіч, праўнукаў — Лізы Катковай і Яна Вінцэнта Луцэвіча; шматлікіх вучняў і паслядоўнікаў славянскага майстра.*

Сяргей Каткоў.  
Мінск. Вуліца Кірава.  
Алей, 1960.

Святлана Каткова.  
Абуджэнне.  
Акварэль, 1999.



Югаслаў Філіп Жмахер — найлепшы, бадай, з канкурсантаў за ўсю фестывальную гісторыю.

Уладальніца Гран-пры Тэона Дольнікава.

Віктар Татарскі ў роздуме над каштоўнасцямі поп-культуры.





Сяргей Каткоў. Паўднёвы пейзаж. Алей, 1971.

Сяргей Каткоў. Восеньскі нацюрморт. Алей, 1968.

Сяргей Каткоў. Полацк. Алей, 1968.

Сяргей Каткоў. Порт Дудзінка. Алей, 1966.

Сяргей Каткоў. Лясное возера. Алей, 1970.

Сяргей Каткоў. Лета ў Гурзуфе. Алей, 1972.



Святлана Каткова. Японскі матыў. Акварэль, 1999.

Святлана Каткова. Бабулін буфет. Алей. 100х80.

Святлана Каткова. Перад люстэркам. Алей, 1999. 80х70.

Святлана Каткова. Гульня. Алей, 1999.



## Беларуская опера заваёўвае Еўропу

Словы, вынесеныя ў загаловак артыкула, зусім не выпадковыя. Усё часцей мы робімся сведкамі яе еўрапейскага прызнання, бо выезд за мяжу для ўдзелу ў канцэртах і спектаклях не асобных спевакоў, а ўсяго калектыву — аркестра, хору, салістаў — паступова робіцца традыцыяй. (Часопіс пісаў пра ўдзел нашых артыстаў ў прэстыжных еўрапейскіх фестывалях опернага мастацтва — гл.: «Мастацтва». 1999. № 2; 2001. № 9.)

Поспех сёлетняй гастрольнай вандроўкі оперы ў Швейцарыю і Германію зрабіўся падставай для таго, каб напярэдадні адкрыцця сезона наладзіць у тэатры прэс-канферэнцыю. Каго з нашых салістаў асабліва палка вітаў еўрапейскі глядач, чым жыве сёння беларуская опера, якія яе здабыткі, праблемы, перспектывы развіцця — пра ўсё гэта кіраўніцтва Тэатра оперы размаўляла з журналістамі. Думаецца, што вытрымкі з рэцэнзій на спектаклі, якія былі сёлета паказаны за мяжой, будуць лепшым каментарыем да прэс-канферэнцыі.

Расказвае дырэктар і мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра оперы кампазітар Сяргей КАРТЭС:

— У мінулыя сезоны, дый у цяперашнім, Тэатр оперы вельмі часта аказваўся ў цэнтры ўвагі крытыкі. Сапраўды, у нас ёсць недахопы. Але шмат і ўдач. Пачатак 2001 года адзначаны пастаноўкай «Барыса Гадунова», якая была ажыццэўлена драматычным рэжысёрам М.Пінігіным і сцэнографам З.Марголіным. Яна выклікала шмат самых розных водгукаў у прэсе, шмат крытычных заўваг. Але, згледзіцеся, можа існаваць і такая пастаноўка. Сёлетні год, год Вердзі, мы заканчваем пастаноўкай ягонага «Трубадура».

Вядома, пажадана, каб з'яўлялася больш прэм'ер. Але ў сённяшніх складаных эканамічных умовах нават маскоўскі Вялікі тэатр не заўсёды можа сабе дазволіць больш за адну прэм'еру ў год. І адзіны выхад у такой сітуацыі — сумесная работа з іншымі тэатрамі. Напрыклад, агульныя пастаноўкі з «Ла Скала». Але паколькі такі варыянт нам не надаецца, дык шукаем свае падыходы.

Што датычыць уласна тэатральных планаў... Новы год мы адзначым канцэртнай праграмай «Штраус у оперы». На красавік — май запланавана прэм'ера «Вагемы» Д.Пучыні. На адкрыццё наступнага сезона — 2002–2003 гг. — плануем паказаць прэм'еру оперы У.Солтана

«Пані Ядвіга». Спектакль ставіць рэжысёр Купалаўскага тэатра В.Раеўскі, сцэнограф — Б.Герлаван, балетмайстар — М.Дударав. Хацелася б у бліжэйшы час аднавіць оперу «Кармэн», прычым зрабіць новую пастаноўку так, як адбылося з «Травіятай» і «Князем Ігарам», — каб назва не знікла наогула з афішы.

У цяперашнім рэпертуары оперы — 30 назваў. Гэта шмат. Але яшчэ вельмі важна і тое, што ўсе спектаклі — жывыя. Адны — больш ўдалыя, іншыя — менш. Частка опер ідзе ў канцэртным выкананні. Хоць тэатру і даводзіцца чужа папрокі ў сувязі з гэтым, але мы і надалей будзем працягваць такую традыцыю — для таго, каб знаёміць публіку з музычнымі творамі, якія даўно ставіліся або наогул не ставіліся ў Мінску. Справа і ў тым, што мы не заўсёды можам знайсці грошы на паўнаватасную тэатральную пастаноўку. Так нарадзіліся спектаклі «Набука» і «Турандот». (Нельга не сказаць, што тэатр не змог бы ўзяць гэтыя творы ў работу, калі б у калектыве не было такога сапрадна, як Тамара Глаголева, або такога тэнара, як Уладзімір Раеўскі.)

З Дзіна Арычы, імпрэсарыю швейцарскага опернага фестывалю «Classic Openair», тэатр на працягу ўжо некалькіх гадоў звязваюць і справа, і сяброўства. Існуе дамоўленасць пра ўдзел беларускай оперы ў швейцарскім фестывалі на тры гады наперад. Разам з імпрэсарыю мы абмяркоўваем кожную канцэртную праграму, кожны спектакль, які будзе ўдзельнічаць у фестывалі. Гастролі ў Швейцарыю вельмі прэстыжныя і для Тэатра оперы, і для нашых салістаў. Бо на фестывалі запрашаюцца зоркі сусветнага ўзроўню. І калі б нашы салісты не былі на ўзроўні тых зорак (а часам і вышэй), дык наўрад ці фестываль нас так цікавіў.

«Разам з «Донам Карласам» Вердзі на сцэне адкрытай класічнай оперы сыграны вельмі сцэнічная пастаноўка, якая не была сканцэнтравана на нейкай адной зорцы», а сабрала «пяць вялікіх выканаўцаў роляў...» Спектакль пачынае «клятва сяброў» — Дона Карласа (Франціска Арайза) і маркіза дзі Позы (Уладзімір Пятроў), дзе Пятроў адназначна дамінаваў. І далей ён пераўзыходзіў свайго сябра на маляўнічасці і сіле голасу. Франціска Арайза гарманіраваў у партнёрстве з Тамарай Глаголевай (Лізаветай), што завяршылася высокаэмацыянальнымі дэцатам. ...Таццяна Варапай у якасці прынцэсы Эбаль «паўстае накрыўджанай: яна інтрыгуе і вымушана ў рэшце рэшт зняважліва прасіць літасці. Крыху металічны голас Варапай адпавядае рускаму гукавому ідэалу для опер Вердзі і дастаткова пераканаўчы, каб надаць неабходную драматычную афарбоўку».

Беларуская опера едзе ў Швейцарыю не для таго, каб толькі зарабіць грошай і ўбачыць маляўнічыя краявіды краіны, — працягвае С.Кар-

тэс. — Мы ўмацоўваем свой прэстыж, набываем неадценны мастацкі, творчы, арганізацыйны вопыт. Нарэшце мы не трацім ні капейкі бюджэтных грошай. Напрыклад, падчас апошняй вандроўкі мы зарабілі 100.000 долараў, чвэрць з якіх (пасля выплаты сутачных) склала наш чысты прыбытак. Заробленыя падчас мінулых гастроляў грошы дазволілі нам пакрыць значную частку затрат на пастаноўку «Трубадура». Тыя грошы, якія мы зарабілі сёлета, дазваляць нам пачаць работу над пастаноўкай оперы «Пані Ядвіга» беларускага кампазітара Уладзіміра Солтана.

Калі мы першы раз паехалі ў Швейцарыю, дык салісты проста размяшчаліся перад аркестрам. У 2000 годзе ўсе салісты былі ў тэатральных касцюмах, яны не толькі спявалі, але і ігралі — як драматычныя артысты. Сёлета наша мастацка Людміла Ганчарова зрабіла дэкарацыі для гастрольных спектакляў на камп'ютэры і перадала ў Швейцарыю. Менавіта там былі зроблены дэкарацыі ў натуральным памеры — 26х3,5 м, паводле яе камп'ютэрных эскізаў. З гэтых гастроляў мы прывезлі дэкарацыі да нашых будучых спектакляў «Атэла» і «Дон Карлас», якія аплациў Дзіна Арычы.

У якіх фестывальных спектаклях мы ўдзельнічалі? У пяці операх Вердзі — «Атэла», «Дон Карлас», «Трубадур», «Рыгалеа», «Аїда», у «Паяцах» Леанкавала. Гэтыя творы, якія ўваходзілі ў фестывальную праграму, або цалкам выконвалі нашы салісты, або адну ці дзве партыі разам з імі спявалі зоркі сусветнай оперы. Цалкам «нашым» быў «Князь Ігар», прыняты, дарэчы, «на ўра».

У Швейцарыі адбылася і сусветная прэм'ера маёй аднаактовай оперы «Юбілей». Яна прысвечана Дзіна Арычы.

«Мінскі Вялікі оперны тэатр... прывёз у Салатуры сапраўдную прэм'еру — гэта оперны фарс Сяргея Картэса «Юбілей»... Пяцідзесяціхвілінная пастаноўка адпаведна тэксту прадстаўляе сумбурныя абставіны святкавання юбілею канторы, калі дырэктар спрабуе «падтрымаць фасад», бухгалтар — напісаць прамову, жонка дырэктара — рэалізаваць свае фантазіі, а жонка аднаго са служачых — дасягнуць рэалізацыі сваіх правоў. Усё гэта прыводзіць да гратэскавых сітуацый, што, бясспрэчна, было б вельмі смешным, калі б мы маглі разумець рускі тэкст. Шматлікая публіка Салатурына з ухвалай успрыняла музычную версію традыцыйна бяскрыўных жартаў мінскага хору пад кіраўніцтвам Вячаслава Чарнухі, а таксама чатырох выканаўцаў галоўных роляў: Алега Мельнікава, Таццяны Траццяк, Эдуарда Пелагейчанкі, Наталлі Рудзевай...»

Пасля Швейцарыі гастролі працягваліся ў Германію. У першы ж дзень нас чакала драматычная навіна — памёр рэжысёр Франчэска Прывітэра, які рыктаваў многія спектаклі і сам фестываль оперы ў замку Маншаў. Паўстала пытанне: што рабіць далей? Мы вырашылі працягваць гастролі. І ўвесь час прыём быў цудоўны...

«У галоўных ролях оперы Вердзі «Рыгалеа» зіхацелі Антоніа Сальвадорэ ў якасці гарбатага прыдворнага блазна і Вікторыя Курбацкая ў ролі цудоўнай Джыльды. Беларуская спявачка (сапрадна) хутка замяніла Андрэа Хёркенс,

якая адмовілася выступіць у сувязі з жалобай па раптоўна памерламу рэжысёру Франчэска Прывітэра. Сваім цудоўным магутным голасам Вікторыя Курбацкая адразу ж заваявала сэрцы аматараў оперы і цудоўна гарманіравала з улюбённым публікі Сальвадорэ»; «Адным з найбольш значных момантаў оперы, бясспрэчна, зрабілася арія «La donna e mobile» (Ах, якая падманная), праспяваная Маратам Грыгорчыкам — Герцагам. Многія з 1350 глядачоў ціха паднявалі гэтай мелодыі ў час прэм'еры».

Гастрольны рэпертуар у Швейцарыі і Германіі амаль што супадаў. Нямецкія глядачы і крытыка віталі многіх спевакоў — Вікторыю Курбацкую (Джыльду) у «Рыгалеа», Таццяну Траццяк і Уладзіміра Пятрова ў «Трубадуры».

Нашы салісты з вялікім поспехам выступілі ў васьмі гала-канцэртах з твораў Вердзі.

«Асаблівай атмасферы падчас гала-канцэрта Вердзі мы здолелі дасягнуць пры дапамозе светлавых эфектаў і гульні ценяў на фоне цёмнай сцены замка з двума абарончымі вежамі... На гэтых дэкарацыях праектаваліся дыяпазітывы, якія пераносілі глядачоў у свет старажытнага Егіпта («Аїда») ці ў іспанскі каралеўскі двор («Дон Карлас»). Гала-канцэрт прайшоў пры ўдзеле вядучых салістаў. Асабліва выразнымі былі Антоніа Сальвадорэ (барытон) і Вікторыя Курбацкая (сапрадна), Таццяна Варапай (мецца-сапрадна) і Алега Мельнікаў (бас), а таксама тэнар Уладзімір Раеўскі. Хор і аркестр Нацыянальнага опернага тэатра Мінска выклікалі авацыі публікі, якая не хацела адпускаяць музыкантаў і спевакоў...»

Гастролі прайшлі надзвычай удала. Зразумела, што фестывалі опернага мастацтва ў Швейцарыі і Германіі будуць працягвацца. І мы спадзяёмся, што будзем удзельнічаць у іх і надалей. І арганізатары фестывалю, і крытыка вельмі кваліфікаваныя і хваляюцца, што ў праграму наступнага фестывалю ў Германіі таксама будзе ўключаны наш харавы канцэрт, як гэта адбылося сёлета ў Швейцарыі.

«Паколькі ў праграме Classic Openair да гэтага часу не было ніводнай харавой оперы, узяўшыца правільным, што... адбыўся ўласна харавы канцэрт. Амаль 60 спявачак і спевакоў дамаманствалі свой талент і ў мінулыя гады. Незвычайную дакладнасць і зладжанасць у працы падтрымлівае хормайстар Ніна Ламаваніч. Нягледзячы на некаторыя збоі ў сапрадна, пераконвае закончанае, поўнае гучанне, упэўненасць у перадачы эмацыянальных адценняў, а таксама вялікая дынамічная разнастайнасць гэтага хору. Канцэрт... ахопліваў шырокі спектр твораў ад Вердзі да Барадзіна».

Важна тое, што ў Швейцарыі і Германіі ў нас ёсць пастаяннае і ўжо абжытае месца. Маншаў, як і Салатуры, становіцца акцэнтам летніх гастроляў. Гэтаксама робяць і іншыя калектывы. Напрыклад, оперны калектыў Кіраўскага тэатра мае дзве пастаянныя пляцоўкі для гастрольных спектакляў — гэта Фінляндыя і Германія (Бадэн-Бадэн). А ўвогуле фестывалі ў Салатурыне і Маншаў маюць вялікую будучыню...

Запісала Таццяна МУШЫНСКАЯ.

Партыю Леаноры ў «Трубадуры» Д.Вердзі салістка Нацыянальнага тэатра оперы Таццяна Траццяк упершыню выканала на фестывалі.





## Зямная сцяжына і экранныя вобразы Міхаіла Якжэна

Вольга НЯЧАЙ

Дакументальны фільм Міхаіла Якжэна «З забыцця і праху...» быў адзначаны сёлета дзвюма ўзнагародамі. На X Міжнародным кінафоруме славянскіх і праваслаўных народаў «Залаты віцязь» (Тамбоў, 2001) рэжысёр атрымаў дыплом «За праваслаўныя хрысціянскія ідэалы, за ўзвышэнне душы чалавека». На Міжнародным фестывалі-семінары «Праваслаўе на тэлебачанні» (Масква, 2001) М.Якжэн і сцэнарыст фільма Вера Ганчарова былі ўганараваныя медалём Славянскага фонду Расіі «За прапаганду Кірыла-Мефодзіевай спадчыны».

Створаны на Беларускім відэацэнтры ў 2000 г., фільм «З забыцця і праху...» прысвечаны Іаану Грыгаровічу, жыццё якога прайшло і ў Беларусі, і ў Расіі. Археограф, гісторык, збіральнік беларускіх старажытнасцяў, укладальнік першага зборніка «Беларускага архіва граматаў», Грыгаровіч быў, як і належыць святару, адухоўленым чалавекам. Жыў ён на пераломе XVIII і XIX стагоддзяў (1792–1850). Нарадзіўся на Магілёўшчыне, у мястэчку Прапойск. Бацька быў святаром, меў невялікую парафію. Маці была пляменніцаю Георгія Каніскага, архіепіскапа Магілёўскага і Беларускага (творчасць гэтага вядомага асветніка і пісьменніка высока цаніў Пушкін). Каніскі быў і першым духоўным выхавателем І.Грыгаровіча.

У Магілёўскай духоўнай павятовай вучэльні герой фільма вывучаў царкоўную літаратуру, латынь, старагрэчаскую, чытаў старыя летапісы. Праз колькі гадоў сам пачаў выкладаць у вучэльні. Неўзабаве ў Магілёў увайшлі напалеонаўскія войскі; у Спаскім саборы рабаўнікі зганьбавалі святыні, пашкодзілі труну з нячленнымі мошчамі Георгія Каніскага. Пасля вайны пачаўся новы этап лёсу Грыгаровіча. На Гомельшчыне, куды пераехалі ягоныя бацькі, адбылася лёсавызначальная для героя фільма сустрэча з графам Мікалаем Румянцавым, уладаром Гомеля. Пра-

тэкцыя графа дапамагла Грыгаровічу паступіць у Санкт-Пецярбургскую духоўную акадэмію.

Шырока адукаваны, добразычлівы, М.Румянцаў і далей апекаваўся лёсам таленавітага навукоўца. У палацы графа рэгулярна збіралася «вучоная дружина» — лепшыя прадстаўнікі тагачаснае навукі. У 1824 г. друкуецца першы том «Беларускага архіва граматаў». Грыгаровіч дасылае Румянцаву асобнік з дароўным надпісам: «Прыміце замест чырвонага яйка...» і працягвае працаваць у архівах над старажытнымі рукапісамі. Адноўчы занатоўвае сваё заповітнае: «Цяпер наша Беларусь не зусім знікне з твару зямлі...». Граф з захапленнем падзяляе мару навукоўца пра другі том, але ў 1826 г. памірае. Грыгаровіч сам адпывае ў Пецярбурзе свайго апекуна і сябра. У 1835 г. пад агонай рэдакцый выходзіць збор твораў Г.Каніскага. Апошнія гады жыцця Грыгаровіча прайшлі на Гомельшчыне ў клопатах вясковага святара.

Фільм Міхаіла Якжэна — гэта філасофска-задуманнае падарожжа ў нетры гісторыі. Аўтар раздумвае, чаму не захавалася ў памяці беларускага і рускага народаў імя Іаана Грыгаровіча, імкнецца выцягнуць «з забыцця і праху» яго цікавы лёс. Мы бачым на экране знятыя апэратарам Паўлам Зубрыцкім могілкі ў Санкт-Пецярбургу, царкву Спаса Нерукатворнага, дзе колісь адпывалі Іаана Грыгаровіча. На надмагільным помніку раней быў надпіс: «Не дарэмна жыў». Цяпер таблічкі з надпісам ужо няма, але сам помнік яшчэ стаіць. Ці сапраўды гэта той помнік? Пецярбургскія гісторыкі мяркуюць, што той. Ці сапраўды герой «не дарэмна жыў»? Фільм «З забыцця і праху» сведчыць: не дарэмна. Сцяжынка жыцця Іаана Грыгаровіча, яго духоўны подзвіг не забыты: экран дапамог ім дацягнуцца да XXI стагоддзя, крануць нашыя памяць і сумленне.

Сам рэжысёр Міхаіл Якжэн неаднойчы раздумваў пра сцяжынку свайго жыцця. Нарадзіўся ён у 1949 г. у Свядлоўску, у 1981 г. скончыў Усесаюзны дзяржаўны інстытут кінематаграфіі, дзе ягоным настаўнікам быў вучань Эйзенштэйна Аляксандр Столпер (лепшы яго фільм — «Жывыя і мёртвыя» паводле К.Сіманавы). Свайм вучням А.Столпер часта паўтараў, што сэнс працы ў кіно — не слава, не грошы, а пошукі ісціны. Далейшы лёс Якжэна прадвызначыў прыезд у Маскву рэжысёра Аляксандра Карпава. Былы франтавік, чалавек мужны і сумлены, А.Карпаў у Беларусі, яго другой радзіме (сам ён рускі), зняў суровы і па-мастацку адметны серыял «Доўгія вёрсты вайны» (паводле В.Быкава). Карпаў і запрасіў Якжэна працаваць у Мінск.

Як і абодва яго настаўнікі, М.Якжэн перакананы, што праца рэжысёра павінна быць найперш адухоўленай справай. Відаць, таму і герояў ён выбірае сапраўды годных, з узніслай душою. «Ціхая сцяжынка» яго жыцця не ўражае колькасцю знятых фільмаў, але пазначана вялікаю працай сэрца. У 1980 г. ён экранізуе апавесць Ф.Дастаеўскага «Пакорлівая» (фільм «Жывая душа»), у 1991 г. здымае карціну «Нататкі маладога доктара» (паводле М.Булгакава). Тонкі, праніклівы лірык і філосаф, М.Якжэн надае вялікую ўвагу «атмасферы» фільма. У танальнасці яго карцін заўсёды адчуваецца духоўная блізкасць аўтара да сваіх герояў і спачуванне іх высокім памкненням.

У стужцы «Нататкі маладога доктара» кантрастна супастаўляюцца метафарычныя вобразы «цёмры егіпецкай» (невуцтва, абыхавасці, беспрасветнай апатыі) і святла адухоўленасці. Малады доктар (акцёр А.Нікіціх) змагаецца ў правінцыі не толькі з агульным цемрашальствам, але і з «унутранымі ворагамі» — бязвер'ем, змардаванасцю, нежаданнем рабіць «нікому не патрэбнае» дабро. Рэжысёр спалучыў у фільме рэалістычнае, псіхалагічнае выразае асяроддзе падзеяў і сімвалічныя вобразы святла і змроку. Жалівая «старая з жоўтымі валасамі» — гэта прывід смерці, які з'яўляецца героям у момант дэпрэсіі. Чалавек са свечкаю (артыст А.Ткачонак) — вобраз дзейснай любові да людзей.

Крытыка прыязна сустрала і высока аданіла карціну. Але «сцэжка творчасці» М.Якжэна на

паўны час згубілася сярод пратаптаных шляхоў яго калег па прафесіі. Усё ж такі рэжысёру, каб атрымаць пастаноўку, патрэбныя не толькі тонкія рысы душы, але і «прабіўная сіла», моцная воля, дыпламатычны талент.

Цяпер, на мяжы стагоддзяў, М.Якжэн знайшоў сябе як рэжысёр-дакументаліст на Белвідэацэнтры, які ўжо сам называе сваёй духоўнай радзімай. Тут ён зняў фільмы «Знойдзеў Бацькаўшчыну блізка» (1998), «Дрэва за акном. Мастак Яўген Ігнацьеў» (1999) і «З забыцця і праху...» (2000). Гэтыя стужкі можна назваць трылогіяй: іх аб'ядноўваюць вобразы таленавітых, прыгожых герояў і пазытыўная інтэрпрэтацыя іх лёсаў у кантэксце агульнага лёсу нашай культуры. Героі трылогіі — археограф Іаан Грыгаровіч, мастак беларускага кіно Яўген Ігнацьеў і народны пясняр Янка Купала — сутучныя светаўспрымання самога рэжысёра. М.Якжэн мяркуе, што і паэт, і мастак, і гісторык успрымаюць жыццё як нейкую трагедыю, але ім стае мудрасці прымаць навакольны свет ва ўсіх яго фарбах.

«Дрэва за акном. Мастак Яўген Ігнацьеў» — гэта не проста партрэт-біяграфія, але спроба філасофскага роздуму пра сутнасць творчасці і сэнс жыцця. Псіхалагічнае напружанне ў стужцы ствараецца тым, што герой на працягу ўсяго фільма маўчыць, не расцінае вуснаў. Мы бачым аскетычнага мужчыну з сіваю барадой і глыбокімі сур'ёзнымі вачыма. Ён сядзіць ля акна ў сваёй майстэрні (сапраўды, ёсць дрэва за тым акном). І паступова гэтая задуманная моўчынасць нібы ўцягвае нас у кадр. За сцятымі вуснамі адчуваецца напружаная праца думкі.

Пра што ж маўчыць герой і гаворыць экран? Натуральна, пра жыццё мастака кіно Яўгена Ігнацьева. Ён таксама нарадзіўся ў Расіі, у вёсцы пад Мурамам. Стужка пачынаецца з партрэта маці і радкоў яе пісьма да хлопчыка, якога прымаюць у піянеры. «Голас» Марыі Сцяпанавы будзе гучаць і далей — цікавідца справамі сына, запрашаць дамоў. Шчымлівыя ўспаміны пра маці, якой ужо няма ў жывых, адразу абуджаюць у глядачоў сімпатыю да героя.

Асобная тэма фільма — «племя кіно», папелічкі, сярод якіх прайшлі доўгія гады жыцця. Мы бачым маладыя прыгожыя твары няўрымслівых «шасцідзсятнікаў»: вась В.Тураў, У.Карат-

Смерць.  
Спакушэнне.

Гервасій.  
Зямля.





кевіч, В.Рыбараў, Б.Сцяпанаў, В.Рубінчык... Сённяшні мудры сівы чалавек нібы ўглядаецца ў сваю маладосць, а разам з ёй — у лепшыя гады беларускага кіно. Многіх сяброў ужо няма. Але засталіся іх фільмы. «Можа, і сапраўды творчасць — шлях у несьмяротнасць?» — задумваюцца аўтар і, бадай, кожны глядач. Фрагменты твораў тых майстроў падаюцца ўдала, тактоўна — як працяг роздумаў-партрэтаў самога Ігнацьева ў спалучэнні з яго эскізамі, замалёўкамі да фільмаў.

Запамінаецца павольны рытм руху камеры. Аператар Станіслаў Смірноў — сапраўдны майстра экраннай пластыкі. Яго камера нібы не ўзіраецца, а ўслухваецца ў твар героя, уступае з ім у духоўны кантакт. І гэтак жа ашчадна, пранікліва аглядае яна работы Ігнацьева і рэчы, якімі карыстаецца мастак у майстэрні. Усё тут «жывое», цікавае: стол, пэндзі, фарбы, рама акна, нават дзверы, за якімі схавалася вонкавы свет. Потым мы бачым пустую студыю, дзе будзеца новая дэкарацыя. Усё гэта — прастора творчасці. Раз-пораз узнікаюць фрагменты фільмаў, над якімі працаваў Ігнацьеў, — матэрыялізаваныя думкі мастака. Гэта стужкі, якімі ганарыцца беларускае кіно.

Вось карціна Б.Сцяпанава «Трэцяя ракета» паводле В.Быкава. Экспрэсіўны графічны кадр: здаецца, зямля ўзліццела да неба ад выбуху. На даляглядзе мітусліва цягнуць кулямёт салдаты.

Вось фільм В.Чацверыкова «Полымя»: да вокнаў хаты, з якіх страляюць партызаны, кідаецца жанчына сталага веку (маці аднаго з герояў). Гэта дом, разбураны вайной.

А вось бедны, але ўтульны дом з фільма В.Рыбарава «Чужая бацькаўшчына» паводле В.Адамчыка. Ноч, ледзь бачныя вокны. Інтэр'ер хаты — печка, ложак, стол — выглядае абсалютна натуральна, нават натуралістычна.

А вось зусім іншая стылістыка фільма і працы мастака кіно Ігнацьева: стужка В.Рубінчыка «Магіла льва». Рэжысёр вырашыў зрабіць эфектную, касцюмна-відэаішчную пастаноўку, і мастак стварыў адпаведную гэтай задуме атмасферу. У кожным кадры адчуваецца велічная прастора сусветнай трагедыі, дзе зло нараджае новае зло.

Карціна М.Якжэна «Дрэва за акном» мае арыгінальную кампазіцыю. Герой існуе нібыта ў двух вымярэннях — у мінуўшчыне і ў цяпершчыне.

Вобразы мінулага прагортаюцца нібы старонкі памяці, асабістага летапісу падзеяў беларускага кіно. Фільмы, паплетнікі (Ігнацьеў называе ўсё гэта «ілюзіянам») успрымаюцца крыху збоку, з другога берага над прорвай часу.

У апошнія гады мы часта бачым на тэлеэкране вядомых дзеячаў культуры ў стане апатыі, душэўнай летаргіі, змардаванасці жыццём. Ці не такі і герой гэтага фільма, які маўкліва, з самкнутымі вуснамі пазірае на нас? Прыгадваецца карціна І.Бергмана «Персона», гераіня якой — актрыса кіно — свядома выраклася мовы, бо яе ўразіла бездапаможнасць словаў, не здольных вызваліць свет ад гвалту і войнаў. Не, герой фільма «Дрэва за акном» не такі. Сцэнарыст Фёдар Конев і рэжысёр Міхаіл Якжэн паказваюць нам мастака не ў стадыі душэўнага крызісу, а ў перыяд новага, мудрэйшага разумення жыцця, які пачаўся падчас цяжкай фізічнай хваробы. Хвароба прайшла, але паспела навучыць Ігнацьева інакш ставіцца да марнай паўсядзённай мітусні. Мастак навучыўся глыбей бачыць навакольныя рэчы — дрэвы, камяні, пчаліныя соты — а разам з імі і саму сутнасць жыцця, яго невычэрпную прыгажосць.

Гэтымі прасветленымі думкамі поўняцца новыя творы мастака. Асабліва цудоўны вобраз хлеба. Чорна-карычневый каравай, патрэсканы і пухлявы, здаецца напярэду жывым. Гэта нібы партрэт Хлеба. І дрэва за акном — нібы Дрэва жыцця. Ураджае і назвыклы вобраз рэжысёра Віктара Турава — паплетніка і сябра. На карціне Ігнацьева ён стаіць спінаю да нас і глядзіць на сялянскую хату з пустымі вокнамі. У постаці Турава адчуваецца вялікае нутранае напружанне. Нават здаецца, што яго нябачны адсюль позірк дасягае і нас. Чалавек. Дом. Шчасце жыць на зямлі. Але не толькі гэта. У асобе героя фільма адчуваецца і разуменне шчасця Жыцця Душы. Вочы самога мастака і вочы іконаў у яго майстэрні гавораць: трэба жыць адухоўлена.

Фільм М.Якжэна «Звойдзеш Бацькаўшчыну блізка» (1998) распавядае пра творчасць Купалы і яго трагічны лёс. У карціне, як у сімфанічнай паэме, пераплятаюцца тры сюжэтныя лініі, тры падарожжы. Танальнасць кінапаэмы вызначаюць спалучэнне, скрыжаванне і поліфанічнае гучанне розных станаў душы паэта. Пейзажна-лірычная,

касмічна-эпічная і біяграфічна-трагічная сюжэтныя лініі — гэта трыадзінства вобразаў не толькі паэзіі ды біяграфіі Купалы, але і самой Бацькаўшчыны.

Першая лінія — жыццёвыя шляхі паэта, памятных мясцін. Гэта светлыя, лірычныя, квяцістыя пейзажныя замалёўкі, якія з натхненнем зняла таленавіты аператар Таццяна Логінава. Вобразы роднай зямлі — квецень садоў і палёў, пуцявіны, гоні, старадаўнія курганы — падаюцца ў колеравым вырашэнні. Мы чуем голас ад імя паэта: «Я ад вас далёка, бацькаўскія гоні, — // На чужое неба ўжо гляджу сягоння». Апавед і далей вядзецца ад першай асобы, ад лірычнага «я» паэта: «Як там жывяце вы? Як жыве старонка?» Штрыхамі паказваючы зямныя прыстанкі паэта — Вільню, Пецярбург, Маскву, аўтары пластычна перадаюць прыцягненне роднай зямлі, увасобленай у пейзажах Беларусі (Ляўкі, Акопы і г. д.).

Другая лінія — экспрэсіўна-тэмпераментная, магутна-велічная — адлюстроўвае касмічныя вобразы ў паэзіі Купалы. Гэта падарожжа яго душы. Ключавыя паняцці тут — Зямля і Неба. Паэт-прарок вырастае з зямлі, нараджаецца з любові. Ён прыпадае ла зямлі грудзямі, чэрпае яе цеплыню і адчувае яе боль. Яго душа імкнецца да неба, да касмічных прастораў, да бездані сузор'яў. Чорна-белыя кадры-сімвалы перадаюць маўкліваю эпічнасць заімшэлых курганоў, «пустак-балот», рытміку бясконцых хвалістых дарог і сцяжынак — пуцявінаў жыцця.

Аператар Таццяна Логінава, выдатны майстар паэтычнай кінакамеры, стварыла эпічна-манументальныя вобразы прыроды. Здаецца, што душа Купалы лунае над зямлёю ў касмічнай прасторы і, задуменна ўзіраючыся ў лёс свайго народа, жадае яму шчасця: «Гаварыце, думкі, пакуль сонца ходзе, // аб маёй старонцы, аб маім народзе...».

На фоне гэтага велічнага пейзажу ўзнікаюць поўныя адчаю постаці мужыка і яго жонкі. «Ён і яна». Іх катве пякельная пакута расстання: іх адрываюць адно ад аднаго, гэта расстанне нібы назаўжды. Вобразы-сімвалы гэтай сюжэтнай лініі сугучныя з трагічнай танальнасцю драматычных паэмаў песняра «Сон на кургане», «На кудцю», «Адвечная песня».

Трэцяя лінія — біяграфічная. Яна адлюстроўвае эмацыянальны стан паэта ў розныя гады

жыцця — ад светлай маладосці да трагізму апошніх гадоў. Увасабляецца яна пры дапамозе партрэтаў Купалы розных часоў, паказу яго першых кніжак, партрэтаў духоўных паплетнікаў — літаратараў і дзеячаў тэатра. Біяграфічная лінія праходзіць пункцірам, яна адрасаваная тым, хто добра ведае абставіны жыцця Купалы.

На думку М.Якжэна, твар Купалы не проста адухоўлены, ён прыцягальны, непаўторна адметны. У ім ёсць штосьці жаноцкае, — кажа Якжэн, — тонкія рысы, глыбокія, ўдумлівыя, заўсёды сумныя вочы. На экране мы бачым серыю фотаздымаў паэта розных перыядаў жыцця — і яны складаюцца ў самастойную сюжэтную лінію. Асабліва ўраджае адзін суроа-трагічны фотопартрэт — мо, з тых часоў, калі Купала зрабіў спробу самагубства, каб адхіліць несправядлівыя абвінавачванні. У заключнай частцы фільма рэжысёр пераходзіць да сродкаў ігравога кіно, якія сёння даволі часта можна сустрэць у дакументалістыцы: сілуэт чалавека ў капелюшы і плашчы, зняты на паўцёмнай лесвіцы маскоўскага гатэля, нагадвае нам пра трагічны фінал жыцця паэта. Паўзмрок, верхнія ракурсы, замаруджаны рытм чакання бяды нараджаюць трывогу і спачуванне.

Цяпер Міхаіл Якжэн разам з кінадраматургам Фёдарам Коневым апантаны жадаюць зрабіць мастацкую экранізацыю апавесці Уладзіміра Караткевіча «Ладдзя распачы». Рэжысёр адчувае сваю духоўную блізкасць Майстру.

— Стваральнік народнага эпасу, — кажа Якжэн, — пакінуў нам у спадчыну «і волю, і слова, і песню».

— У чым тваё жыццё? — спытала Смерць у героя «Ладдзі распачы» Гervасія.

Гervасій моўчкі ўзяў у рукі жалейку і паднёс яе да вуснаў...

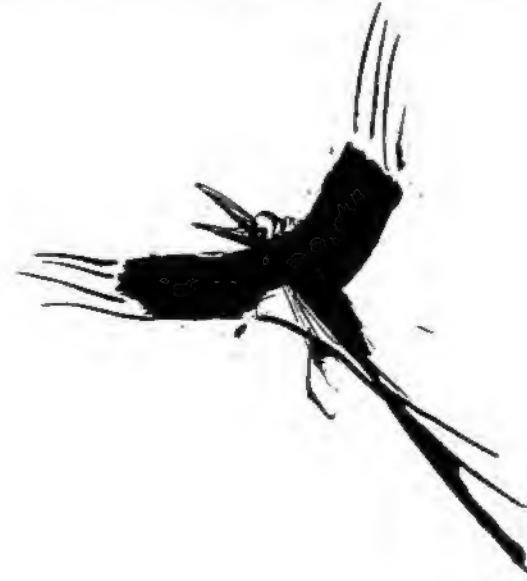
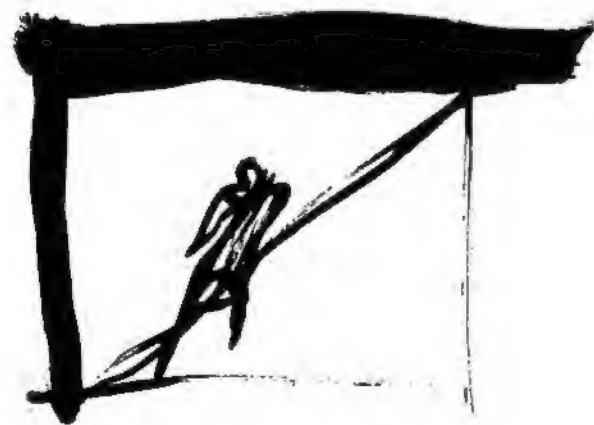
Зямная сцяжынка Міхаіла Якжэна вядзе яго да цудоўнага твора Уладзіміра Караткевіча. Да твора, дзе Жыццё перамагае Смерць. Бо «...глог цвіў над зямлёю, і гэта было сапраўды як эдем, у якім гучаў ціхі і пяшчотны смех — ці то зайцаў, ці, можа, самога жыцця».

Артыкул ілюстраваны малюнкамі

Міхаіла Якжэна (накіды да здымак мастацкага фільма «Ладдзя распачы» паводле аднайменнай апавесці Уладзіміра Караткевіча).

Песня.  
Радзіма.

Шлях.  
Перавозчык.





## Пра «Спячую красуню» — і не толькі пра яе

Роздум з нагоды апошняй прэм'еры ў Нацыянальным акадэмічным тэатры балета

Таццяна МУШЫНСКАЯ



На пачатку чэрвеня, пад заслону тэатральнага сезона, Тэатр балета паказаў сваю апошнюю работу — «Спячую красуню» П. Чайкоўскага (лібрэта і харэаграфія М.Пеціпа пры ўдзеле В.Елізар'ева, сцэнаграфія і касцюмы В.Окунева, дырыжоры М.Калядка і Л.Лях).

«Спячая красуня» — працяг таго напрамку ў рэпертуары тэатра, які прадстаўлены спектаклямі «Карсар», «Раймонда», «Эсмеральда», спектаклямі класічнымі і найперш відовішчымі. У той час, як, напрыклад, «Вясна свяшчэнная», «Жар-птушка», «Махбет» — балеты найперш канцэптуальныя, хоць відовішчынскія і не пазбаўленыя. Калі першыя адрасаваны больш шырокаму колу гледачоў, то належнае ўспрыманне другіх патрабуе немалого інтэлектуальнага багажы.

«Спячая красуня» належыць да тых твораў, якія любяць і глядач, і сам тэатр. Пра гэта сведчаць і папярэднія ўвасабленні знакамітага балета Чайкоўскага на мінскай сцэне — у 1954, 1970 і 1990 гг. (пастаноўшчыкі, адпаведна, К.Мулера, Н.Фёдарова, І.Калпакова). Глядач любіць таму, што яму абяцаюць казку-феерыю. Яе можна паглядаць самому, а можна далучыць да тэатральнага свету ўласных дзяцей. Паколькі жанр казкі з'яўляецца адным з варыянтаў прыпавесці (або заўсёды змяшчае ў сабе ў большай ці меншай ступені гэты элемент), дык яна заўсёды шматадрасная. І кожны глядач знаходзіць у казцы (драматычнай, опернай, балетнай) тое, што хоча і здольны адшукаць, убачыць і пачуць. Казка-феерыя заўсёды прадугледжвае свята, складнікамі якога выступаюць казачны сюжэт, шчаслівая развязка, пышныя дэкарацыі, якія ўзнаўляюць казачныя замкі, анфілады пакояў, багатую абстаноўку балю,

шмат сцэнічных і светлавых эфектаў і г. д. Калі казка-феерыя балетная, дык да ўсяго згаданага трэба дадаць уражанне ад класічнай музыкі (рамантычнай, узнёслай, кранальнай), ад класічна выверанай харэаграфіі (у даным выпадку М.Пеціпа), ад танца маладых, здольных, прыгожых артыстаў.

Тэатр любіць «Спячую красуню» з той самай прычыны, што і звычайны глядач. Бо і кіраўніцтва тэатра, і выканаўцы вядучых і эпізодычных партый — таксама людзі, і іхняя псіхалогія, як гэта ні дзіўна, мае шмат агульнага з псіхалогіяй звычайнага гледача. Можна, тэатр любіць гэты балет таму, што прыгажосць нельга не любіць. Можна, таму, што «Спячая» заўсёды была выдатнай школай для маладых артыстаў — школай тэхнічнага майстэрства, адточанасці пластыкі, свабоднага і разняволенага адчування сябе на сцэне. Ёсць яшчэ адно тлумачэнне — у спектаклі шмат герояў, ён «густанаселены». І таму ўсім хопіць партый, варыяцый, ансамблевых сцэн. У дадатак у «Спячай» заўсёды заняты навучэнцы харэаграфічнай вучэльні. Але больш глабальнае, сутнаснае тлумачэнне я знаходжу ў тым, што Тэатр балета — дзяржаўны, нацыянальны, акадэмічны — у нас адзін. І велічыня відовішчы, манументальныя творы не могуць не пасаваць ідэі дзяржаўнасці. Можна разглядаць гэтую ідэю з кабінета кіраўніцтва тэатра, з кабінета міністэрскага ці нейкага іншага.

Назву менавіта гэтага балета Чайкоўскага імкнуцца мець на афішы многія акадэмічныя, стацыянарныя трупы. Хто з вядомых балетмайстраў не ставіў «Спячую красуню»? Пытанне амаль што рытарычнае. Больш-менш вядомыя — усе! Першым быў, як вядома, М.Пеціпа. «Спячая», пастаўленая ім у 1890 годзе, пражыла доўгае і шчаслівае жыццё. Яна, дарэчы, захаваўся найлепш з усіх ягоных балетаў. З рускіх балетмайстраў «Спячую красуню» ўвасаблялі А.Горскі, Ф.Лапухоў, А.Месерэр, К.Сяргееў, Ю.Грыгаровіч. З замежных, заходнееўрапейскіх — Ф.Аштон, С.Ліфар, В.Ніжынская, А.Долін, Т.Шылінг, Д.Наймаер. Існуюць таксама харэаграфічныя версіі Н.Макаравай і Р.Нурыева. Многія з іх, незалежна ад ступені арыгінальнасці, будуецца на драматургіі, харэаграфіі або асобных знаходках М.Пеціпа.

У якасці асновы апошняй мінскай пастаноўкі «Спячай красуні» былі ўзяты менавіта ягоныя лібрэта і харэаграфія. Тым больш, што менавіта гэтая сцэнічная рэдакцыя была асновай папярэдняга ўзнаўлення спектакля знакамітай Санкт-Пецярбургскай балерынай Ірынай Калпаковай.

Дасведчанага гледача, натуральна, цікавіць пытанне: што змянілася ў драматургіі і харэаграфіі спектакля ў параўнанні з папярэдняй рэдакцыяй? Драматургічна-рэжысёрскія змены больш відавочныя. Пралог, які раней быў асоб-

най дзеяй, цяпер аб'яднаны з першым актам. Аб'яднаны таксама трэцяя дзея (танцы нерэід, падарожжа прынца і феі Бэзу да зачараванага замка) і чацвёртая (вяселле Аўроры і Дзірэ). Вядома, атрымалася больш дынамічна. Тым больш што адсутнасць драматычнага напружання і скразнога дзеяння заўсёды была жанравай прыкметай феерыі. Чатыры дзеі мала які глядач можа сёння вытрымаць.

Што да харэаграфіі, дык на прэс-канферэнцыі, якая папярэднічала прэм'еры, В.Елізар'еў заўважыў, што ён надзвычай беражліва ставіўся да тэксту М.Пеціпа (з усёй харэаграфічнай партытуры зніклі толькі варыяцыі феі у апошняй дзеі. — Т.М.); што ягоны ўдзел у гэтым спектаклі найперш рэжысёрскі, рэстаўрацыйны, мэта якога — удыхнуць у твор новае жыццё. І такой працай займаецца кожны мастак кіраўнік тэатра.

У сувязі з апошняй прэм'ерай няма ніякага сэнсу аналізаваць харэаграфічную партытуру спектакля. Пра Пеціпа ўвогуле і пра ягоную «Спячую красуню» напісана дастаткова. (Тут можна згадаць найперш грунтоўную кнігу М.Канстанцінавай «Спячая красавіца», якая выйшла ў выдавецтве «Искусство» ў 1990 годзе ў серыі «Шэдэўры балета» і была прымеркавана да стагоддзя з часу прэм'еры.) Заўважу толькі, што Марыус Іванавіч, які пражыў больш за 90 гадоў, француз па нараджэнню, які фактычна не ведаў рускай мовы, а ўсё неабходнае тлумачыў артыстам з дапамогай жэстаў і французскіх балетных тэрмінаў, тым не менш лічыцца ва ўсім свеце (і зусім заслужана!) класікам рускай харэаграфіі. Ён — артыст балета, педагог, балетмайстар, пастаноўшчык больш як 60 балетаў. «Спячая красуня» і «Раймонда» — гэта ягоныя вяршыні.

Адметнасць стылю М.Пеціпа добра прасочваецца ў апошняй мінскай пастаноўцы. І ягонае майстэрства кампазіцыі. І зладжанасць харэаграфічных ансамбляў. І віртуознае распрацоўка сольных партый. І ўвогуле — сістэма балетнага акадэмізму, непераўздызеныя ўзоры танцавальнай вобразнасці. «Спячую красуню» нездарма называюць энцыклапедыяй класічнага танца. Многія шэдэўры М.Пеціпа засталіся ў спектаклі ў сваім некранутым выглядзе. Гэта варыяцыі феі у пралогу, вальс кветак, варыяцыі Аўроры і яе дуэты, танцы нерэід, парад казак у апошняй дзеі, шматлікія класічныя ансамблі. (Тут варта згадаць рэпетытараў новай «Спячай», імёны якіх звычайна застаюцца па-за межамі рэцэнзій, — Л.Бржазоўскую, Т.Яршову, Ю.Траяна, М.Подкіну, А.Мартынава).

Сцэнаграфія і касцюмы новага спектакля зроблены па эскізах Вячаслава Окунева, вядомага Санкт-Пецярбургскага тэатральнага мастака, які і раней шмат супрацоўнічаў з нашым балетам. У сцэнаграфіі адлюстравана багацце інтэр'ераў каралеўскага палаца, велічнасць панарам, анфілады пакояў. Сапраўды, атмасфера казачнасці перададзена. А вось колеравае і канструктыўнае вырашэнне асобных касцюмаў выклікае калі нязгоду, калі актыўнае ўнутранае прырачэнне. Напрыклад, касцюмы прыдворных у пралогу занадта яркія, яны разбураюць агульнае каларыстычнае ўспрыманне дэкарацый і сцэнічнай прасторы. Тое са-  
З «Мастацтва» № 11

мае можна сказаць пра касцюмы караля і каралевы, а таксама прыдворных у сцэне вяселля. Яркі, але празмерны. Думаецца, што нават у колеравым вырашэнні касцюма павінны адбівацца агульны каларыт эпохі, разуменне і ўсведамленне мастаком яго асаблівасцей.

Касцюм феі Карабос у мінулай пастаноўцы — шэрыя старыя і маляўнічыя лахманы — быў непараўнальна больш выразны і па-мастацку дакладны. Ён узмацняў адчуванне жудасці, якая якраз і ўвасоблена ў знакамітай музычнай тэме феі, якая праходзіць праз увесь балет, пачынаючы ад уверцюры. Гэтаксама па-мастацку выразнымі былі і касцюмы атачэння гераіні. А ў цяперашняй пастаноўцы фея Карабос паўстае гэткай свецкай пані ў парчовай сукенцы. Такая гераіня напужае ні дарослых, ні тым больш дзяцей нават блізка не можа. Паміж музычным, пластычным і колеравым вырашэннем вобраза няма гармоніі. А яна магла быць...

Вядучыя партыі ў прэм'ерных спектаклях танцавалі Вольга Гайко і Людміла Кудраўцава (Аўрора), Ігар Сядзько і Уладзімір Далгіх (Дзірэ), Святлага Пясецкага і Таццяна Падабедава (фея Бэзу). Усе яны артысты маладыя, прыгожыя, вятанчаныя па лініях. Ці можна з нагоды прэм'еры сцвярджаць, што ў наяўнасці глыбіня спасціжэння вобраза, засваенне яго прасторы? Тое, што бывае ў спрактыкаваных, вопытных майстроў? Не ведаю. Але ці варта і ці трэба патрабаваць гэтага на прэм'еры? Маладыя выканаўцы вабяць сваёй маладосцю, захапляюць сваёй захопленасцю, эмацыянальнасцю, подыхам непасрэднасці. Можна, гэтага і дастаткова?

Стыль харэаграфіі М.Пеціпа, стыль, які адлюстроўвае і спалучае ў сабе элементы класіцызму і



Аўрора — Л.Кудраўцава, Дзірэ — У.Далгіх.

Аўрора — Л.Кудраўцава, Дзірэ — У.Далгіх, фея Бэзу — Т.Падабедава.



барока, заўсёды досыць складаны для засваення і выканання. Даводзілася чуць пра тое ад артыстаў, выканаўцаў вядучых партый, неаднойчы. Гэта сапраўды пластычныя карункі, дэталёва распрацаваныя малюнак пластыкі рук, ног, дзе шмат дробных рухаў, якія патрабуюць філіграннай адпрацоўкі. Балетны акадэмізм Пеціпа, асабліва ў «Спячай красуні», патрабуе ад балерын і танцоўшчыкаў цэлага комплексу якасцей. Зразумела, артыстызму, тэхнічнай выверанасці, вытанчанасці і шмат чаго іншага. Але таксама немалой чыста фізічнай трываласці, шырокага дыхання. Можна толькі парадавацца і таму, што стыль гэты засвоены, і таму, што трупы мае цяпер досыць маладых і перспектывных артыстаў (напрыклад, такіх, як Л.Кудраўцава, М.Вежнavec, Т.Падабедава і інш., якія выконваюць партыі фей).

\* \* \*

Той, хто сочыць за развіццём пэўнага мастацкага калектыву на працягу немалого часу, мае пэўныя перавагі. Ён мае магчымасць параўноўваць. Вельмі добра памятаю прэм'еру «Спячай красуні», якая адбылася адзінаццаць гадоў таму, у 1990 годзе. Пра яе давялося некалі напісаць на старонках «Мастацтва». Цікава нагадаць чытачу, як склаўся творчы лёс кожнага з артыстаў, занятых у вядучых партыях, што змянілася ў трупы за дзесяць гадоў. Такім чынам, «Спячая красуня» — як люстэрка кадравай палітыкі ў беларускім балете. Люстэрка сведчыць найперш пра зменлівасць і часам непрадказальнасць артыстыч-

нага лёсу. А яшчэ — імклівасць і хуткаплыннасць часу. З салістаў, выканаўцаў вядучых партый той прэм'еры, у трупы засталіся толькі Кацярына Фадзеева, Аляксандр Фурман і Жанна Лебедзева. Бадай, і ўсё.

Аўрору ў папярэдняй пастаноўцы танцавалі Святлана Раманава, Таццяна Яршова і Інеса Душкевіч. Раманава праз колькі сезонаў пасля прэм'еры развіталася з тэатрам, бо пачала працаваць ў трупы Крамлёўскага тэатра балета. Таццяна Яршова неўзабаве скончыла сваю артыстычную кар'еру і перайшла ў склад рэпетытараў тэатра. Інеса Душкевіч таксама развіталася з прафесійнай сцэнай і цяпер выкладае танец у Беларускай харэаграфічнай вучэльні.

Прынцаў Дэзірэ было двое. Алег Карзянкоў і Юзэф Раўкуць. Пазней далучыўся Аляксандр Фурман. Карзянкоў неўзабаве пасля прэм'еры «Спячай...» разам з Раманавай з'ехаў у Маскву, дзе танцаваў у той жа, што і яна, балетнай трупы. Апошнія гады, як сведчаць ягоныя былыя калегі, з'яўляецца галоўным балетмайстрам у музычным тэатры Растова-на-Доне. Юзэф Раўкуць, які на той час ўжо заканчваў сваю артыстычную кар'еру, працуе цяпер рэпетытарам у адной з балетных труп Заходняй Еўропы. (Увогуле нашы артысты ў якасці рэпетытараў надзвычай запатрабаваны ў іншых краінах. Тут можна згадаць і У.Камкова, у свой час аднаго з вядучых танцоўшчыкаў трупы, які раней колькі часу працаваў у Іспаніі з гімнастамі, а цяпер з'яўляецца педагогам-рэпетытарам у Германіі; Віктара Саркіс-

яна і Вольгу Лапо, якія шмат працавалі таксама педагогамі-рэпетытарамі ў Кітаі, Сірыі і іншых краінах.)

Фея Бэзу ў мінулае «Спячай красуні» была адной з першых яркіх і запамінальных партый Кацярыны Фадзеевай. За дзесяць гадоў гэта балерына паступова засвоіла спачатку класічны, а потым і сучасны рэпертуар тэатра. Станцавала амаль усе вядучыя партыі — Адэту, Машу, Аўрору ў балетах Чайкоўскага, а таксама Раймонду, Кармэн, Еву, Рагнеду. Зрабілася народнай артысткай, лаўрэатам некалькіх міжнародных конкурсаў, лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь. На працягу мінулага сезона Фадзеевай не было ў Мінску, гэтаксама, як і яе пастаяннага партнёра В.Захарава. Восенню мінулага года яны падпісалі кантракт з харэаграфічнай трупай адной з краін былой Югаславіі. Колькі часу танцавалі там, потым у музычным тэатры Растова-на-Доне. Сёлетняй восенню К.Фадзеева і В.Захараў вярнуліся ў тэатр.

Шмат цікавага можна сказаць і пра артыстычны лёс фей былой пастаноўкі. Закончыла сваю сцэнічную кар'еру Натэла Дадыхіліяні. Цяпер яна выкладае танец у Японіі. Людміла Ціткова, яшчэ адна фея, таксама скончыла сваю артыстычную кар'еру і цяпер выкладае танец у Германіі.

Таццяна Беранава, якая неўзабаве пасля той прэм'еры з'ехала ў Маскву, колькі сезонаў танцавала ў суседняй сталіцы, зрабілася лаўрэатам міжнароднага конкурсу. Потым вярнулася ў

Мінск, дзе выконвала пераважна вядучыя партыі — Кітры, Зарэму, Кармэн, лэдзі Макбет. Нядаўна Беранава з'ехала ў Амерыку, а таму развіталася з Мінскам ізноў — хутчэй назаўсёды.

\* \* \*

Але вернемся да апошняй прэм'еры «Спячай красуні», якая і была падставай для нашай размовы. Нагадаю цікавую акалічнасць. Калі ў нашай харэаграфічнай вучэльні ладзіліся фестывалі «Я люблю балет», дык падчас абмеркавання фестывальных праграм нехта са скептычна настроеных крытыкаў заўважыў: маўляў, што цікавага і актуальнага можа сённяшні глядач знайсці ў «Спячай красуні»? Архаіка, «нафталін», эстэтыка мінулага стагоддзя! (Тады яшчэ мінулага, а не пазамінулага!) Вядомы санкт-пецярбургскі крытык А.Сакалоў-Камінскі з лёгкай усмешкай заўважыў: «Дзіўна, але я не разумею, як роздум прапачасце ці кінчасце, пра жыццё і пра смерць можа быць нецікавы і неактуальны...»

«Спячая красуня» была ўпершыню пастаўлена больш як 110 гадоў таму. Увогуле Марыус Іванавіч разам з Пятром Ільічам вынайшлі (а можа, зрабілі, нарадзілі?) трывалую і жыццяздольную мастацкую структуру, канструкцыю, якая аказалася мацней за стагоддзі. А таксама мацней за змены мастацкіх эпох, стыляў, павеваў моды... Брва! Нам бы навучыцца — так. Каб таксама — на стагоддзі...

Фота В.Майсяёнка.

Аўрора —  
Л.Кудраўцава.



Сцэна з балета  
«Спячая красуня».



## Інсталяцыі Уладзіміра Вольнава

Міхась ЦЫБУЛЬСКИ

Творчасць Уладзіміра Вольнава шмат у чым сугучная мазаічна-цытатнай свядомасці мастака-постмадэрніста. Аднак, нягледзячы на шырокае кола творчых захапленняў, відаў і тэхнік, тэм і вобразаў, да якіх звяртаецца Уладзімір, ягоная асоба ў мастацтве выглядае даволі цэласнай — у першую чаргу, дзякуючы адметнай канцэптуальна акрэсленай жыццёвай пазіцыі, якая праз шматлікія вобразы-метафары, сімвалы і знакі знаходзіць адлюстраванне ў кожным з твораў і, дадаткова, у аўтарскіх тэкстах, што звычайна суправаджаюць персанальныя выставы мастака. Але, у адрозненне ад прыхільнікаў чыстага канцэптуалізму ў мастацтве, У.Вольнаў вельмі важным

лічыць вобразнае спалучэнне ў сваіх творах інтэлектуалізму з эмацыйнасцю. Напэўна, дзякуючы гэтаму кампазіцыі мастака выклікаюць у гледача асаблівы давер, прыцягваюць, прымушаюць разважаць. А яшчэ, відавочна, таму, што намалёванае Уладзімірам Вольнавым часта з'яўляецца часткай ягонай уласнай біяграфіі, а значыць, не толькі асэнсавана розумам, але і сагрэта чулівай душой творцы.

Неаднойчы, занепакоены лёсам віцебскіх храмаў, праблемамі захавання старой часткі горада, Уладзімір Вольнаў звяртаўся да гэтай тэмы ў сваёй творчасці. «Але калі б толькі стаўленне да архітэктуры было ў наш час бяздумна-бяспечным, было б яшчэ паўбяды, — заўважае мастак. — Віцебск сёння на апошнім месцы сярод абласных цэнтраў па колькасці зеляніны. Дый паглядзіце, якім жыццём жывуць у горадзе дрэвы. Загнаныя ў асфальт, у аўтамабільным чадзе, яны ўвесь час церпяць ад агрэсіі чалавека...»

Адна з першых інсталяцый У.Вольнава — «Памяці высечанага саду», выкліканая знішчэннем у горадзе вялікай колькасці шматгадовых дрэваў, — бачыцца своеасаблівым сімвалам укрывавання прыроды чалавекам. Фрагмент спілаванага дрэва з сістэмай нацягнутых ніцяў з замацаванымі на іх кавалкамі знішчанага жывога арганізма ў экспазіцыі выставы выглядаў красамоўным абвінавачаннем здзейсненай гарадскімі ўладамі «акцыі». Блізкі да гэтай інсталяцыі па сімваліцы і асацыятыўнасці трыпцік «Памяці загубленых алей» (1996), у якім У.Вольнаў удала спалучыў тэхнікі калажу і асамбляжу. «Мастацкай мемарыялізацыі» ўдастоілася яшчэ адна сумная падзея: амаль адначасовае знішчэнне ў Віцебску дзвюх алей шматвяковых дрэў. «Безумоўна, старыя былі дрэвы, — пагаджаецца Уладзімір Вольнаў. — Лячыць бы іх, паставіць падпоркі. Але гэта патрабуе любові і ўвагі. Мы ўсе не вечныя на гэтай зямлі і жывём у непарыўнай сувязі з прыродай. Паглядзіце, што вакол нас: скрозь засмечаная прастора, сумныя і прымітыўныя паркі. Дрэвы — як і помнікі — сёння знаходзяцца ў сацыяльным асяроддзі, якое, на жаль, грэбе сваёй гісторыяй і культурай... Знішчаецца спадчына, якая так і не здолела стаць сімвалам малой радзімы. Змрочны след у гісторыі горада пакінулі даўнія і зусім нядаўнія падзеі, якія, на жаль, нікому не вучаць народ... Вірус бездухоўнасці, абыякавасці, рабскай пакорлівасці пануе ў нашай дзяржаве...»

Адыход ад традыцыйных форм жывапісу і графікі, у якіх да пачатку 1990-ых пераважна працаваў У.Вольнаў, і зварот да інсталяцыі і асамбляжу быў даволі натуральным крокам для мастака. Сваю ролю тут, напэўна, адыграла і мастацкая адукацыя, атрыманая на факультэце дызай-

рэчаў быў прынцыпова важны для мастака. Менавіта з мэтай акцэнтацыі сімвалічнай шматзначнасці рэчаў У.Вольнаў паварочваў прадметную плоскасць у сваіх кампазіцыях амаль паралельна карціннай. У 90-ыя гады мастак усё часцей выкарыстоўвае не выявы, а самі рэчы, уводзячы іх у канцэптуальна завершаную семіятычную прастору аб'ёмных кампазіцый. Духоўнасць, яскрава выражаны тэматызм, сацыяльная зарыентаванасць творчасці У.Вольнава захавалі яго інсталяцыі і асамбляжы ад нярэдка для гэтага віду мастацтва банальнасці і бессэнсоўнасці. Менавіта дзякуючы згаданым перавагам кампазіцыі Уладзіміра Вольнава, у адрозненне ад «ready-made» і твораў прадстаўнікоў традыцыйнага поп-арта, зусім не выглядаюць халоднымі і абстрагаванымі спараджэннямі так званай джанк-культуры. Рэчы, якія мастак выкарыстоўвае ў сваіх інсталяцыях, звычайна захоўваюць адбітак асобы іх былога гаспадара і своеасабліва прадстаўляюць зафіксаваную за імі прастору. І гэта выглядае натуральна, бо адна з функцый рэчы і ёсць функцыя прасторы<sup>1</sup>.

Уладзімір Вольнаў ператварае рэчы ў сваіх асамбляжах і інсталяцыях у адзіны тэкст уласнага твора. Задача канцэптуальнай арганізацыі кампазіцыі для мастака прынцыпова важная, але выкарыстання ў кампазіцыі рэчы не вызваляюцца ад іх традыцыйных сэнсаў. Побывавыя рэчы ў інсталяцыях Уладзіміра Вольнава становяцца сувымернымі рэальнай прасторы жыцця і пры гэтым набываюць рысы сімулякраў-псеўдарэчаў, якія падмяняюць аганізуючую гістарычную рэальнасць пострэальнасцю, сціраюць межы паміж сапраўднасцю і ўяўленнем.

Інсталяцыя і асамбляж сталі для У.Вольнава найбольш дасканалым сродкам для адлюстравання тэмы духоўных разважанняў, пакутаў, пакаяння і, галоўнае, для перадачы характару створаных мастаком вобразаў.

Перабудова, што выявіла безліч «белых плямаў», як і працэсы беларусізацыі пачатку 90-ых, што сталі «моментам ісціны», глытком свежага паветра для свядомай часткі творчай інтэліген-

ну Харкаўскага мастацка-прамысловага інстытута. Здольнасць бачыць у тым ці іншым прадмеце артаб'ект спрыяла асваенню новай палітры сродкаў выразнасці. Творы У.Вольнава ў 90-ыя ўсё часцей сталі нагадваць складаныя кампазіцыйныя структуры, якія спалучалі ў сабе элементы жывапісу, калажу, асамбляжу, аб'ёмнай пластыкі.

Інсталяцыя, што перажыла сапраўдны росквіт у 80-ыя гады на Захадзе, таксама прыцягнула ўвагу У.Вольнава сваёй стылістыкай і вобразнай мовай. Але зварот да інсталяцыі не быў проста данінай модзе ці формапошукавай самамэтай. Пераход ад звычайнай двухмернасці карціннай плоскасці палатна да шматмерных часова-прасторавых кантынумаў аб'екта раскрываў перад мастаком больш шырокую прастору для вобразнасці, насычанай эмацыянальна выразнымі пластычнымі сімваламі і знакамі рэальнага жыцця.

Трэба адзначыць, што і раней, напрыклад, у жывапісных нацюрмортах 70-ых гадоў, сімвалізм

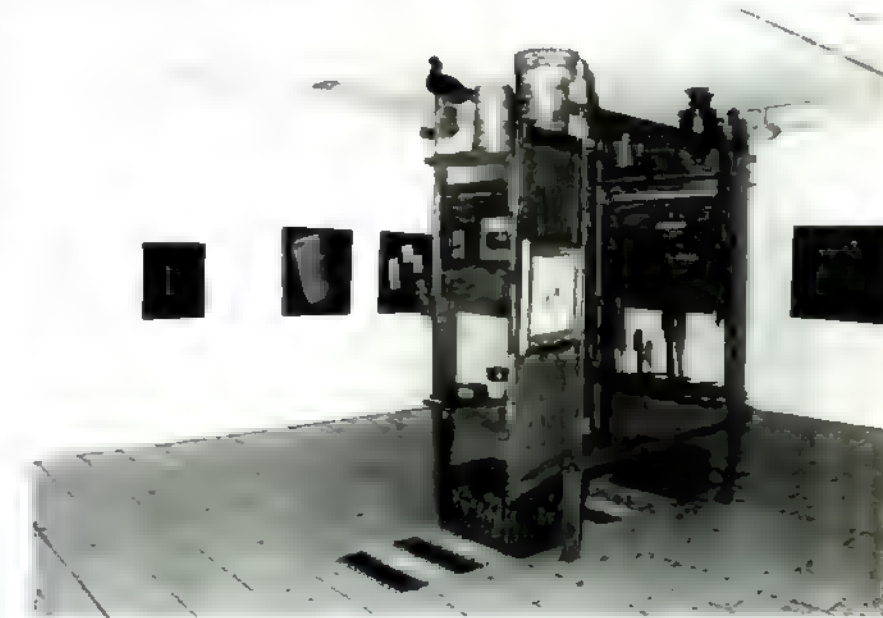
<sup>1</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст // Семантика и структура. М., 1983. С. 234.

<sup>2</sup> Дабрый Р. Жыццё і смерць выявы // Культура. 1996. № 15. С. 16.

<sup>3</sup> Ортега-и-Гассет. Человек и Люди // Де-гуманизация искусства. СПб.— М. С. 258.

Дух гнева.  
Змешаная тэхніка,  
рэльеф, 1999.

Паўночная вёска.  
Інсталяцыя  
(у цэнтры), 1997.  
Экспазіцыя  
ў Берліне.





цы, акрэслілі шэраг новых тэматычных напрамаў у творчасці Уладзіміра Вольнава.

Таталітарная дзяржава і асоба... Напэўна, так можна вызначыць асноўную тэму значнай часткі кампазіцый мастака, створаных у 1990-ыя гады. Але свядомасць творцы ўзрушвалі хутчэй не канкрэтныя падзеі палітычнай гісторыі, а жаданне асэнсаваць духоўныя і маральныя аспекты існавання чалавека ў краіне з таталітарным рэжымам. Акцэнтуючы ўвагу на трагедыі чалавека як асобы, як індывідуума, мастак не абмяжоўваецца простым канстатацыйным фактаў, але прымушае разважаць над гістарычнымі наступствамі тых ці іншых падзей, праблемамі сённяшняга дня.

Асамбляж 1992 года «Дзяцінства» гучыць як трагедыя цэлага пакалення, узгадаванага на палітычна-ўзнёслых камуністычных ідэалах. Шматлікія вандроўкі па поўначы Расіі, дзе ў свой час у розных дзіцячых дамах выходзіўся Уладзімір, уразілі мастака вялікай колькасцю закінутых, «мертвых» вёсак, дапамаглі асэнсаваць увесь трагізм існавання сялянства ў савецкай дзяржаве. Прыніжанае і абрабаванае, скалечанае духоўна і маральна, пазбаўленае гонару гаспадара і ўласніка, яно канчаткова згубіла сябе. Менавіта такім бачыцца сялянства і ягоны «Крыжовы шлях» у аднайменнай інсталяцыі У.Вольнава. У адрозненне ад вышэйназванай, трывожна-напружанай кам-

пазіцыі, твор «Влеф» — своеасаблівая горкая іронія на конт аптымістычных планаў савецкай дзяржавы па «акультураванню вёскі».

Калекцыя рэчаў народнага мастацтва, сабраная У.Вольнавым на поўначы Расіі, дапамагла мастаку ўобразна арганізаваць інсталяцыю «Паўночная вёска». Простая драўляная канструкцыя з берасцянымі карабамі і самаварамі, размаляванымі прасніцамі і куфэркамі, пошцілкамі і старымі фотаздымкамі выглядае як згублены ў прасторы сучаснай цывілізацыі архайчна-этнаграфічны востраў. У падобных творах змястоўная сутнасць аўтэнтычных рэчаў для Уладзіміра Вольнава аказваецца значна важнейшай за утылітарна-функцыянальную. Мастак прадстаўляе іх глядачу найперш як знакі часу, як фрагменты чалавечых лёсаў, увасобленыя ў пластычных формах.

Тэма насілля над асобай у часы сталінскага тэрору надзвычай выразна прадстаўлена ў кампазіцыі «Сям'я. Укрыжаваны» (1997). Мужчынскі і жаночы чаравікі ў гэтай інсталяцыі — нібыта апошнія словы развітання закаханых. Гэтыя «сляды» людзей, якія расстаяць назаўсёды, набываюць асаблівае гучанне дзякуючы дзіцячому чаравічку, што стаіць побач. Такі ракурс успрымання трагедыі перыяду сталінскіх рэпрэсій дапаўняецца надпісам, уведзеным у інсталяцыю: «Мы, дзеці страшных лет насілля, забыць не в силах нічога». Не меншы драматызм адчуваецца ў інсталяцыі «Памяці матуляў маёй вёскі», цэнтрам якой становяцца абраз і жаночая хустка.

Дый у сённяшняй рэчаіснасці Уладзімір Вольнаў не прымае ціску на асобу. І гэта натуральна, бо мастак заўжды знаходзіцца ў апазіцыі да ідэалогіі<sup>2</sup>. У інсталяцыях У.Вольнава прысутнічае актуальная сёння праблематыка: трагедыя Чарнобыля («Пакінуты дом»), недапраўленасць нацыянальнай свядомасці беларусаў («Світанак, які зацягнуўся», «Пакутлівая вясна»).

Стылістыку мастацкай мовы Уладзіміра Вольнава апошніх гадоў немагчыма звесці толькі да выканання інсталяцый ці асамбляжаў, як і толькі да натурна-рэалістычнага адлюстравання тэмы ў станковых жывапісных і графічных кампазіцыях. Нярэдка мастак звяртаецца да рэльефу («Дух гнева»), абстрактных кампазіцый, змешаных тэхнік...

«Сення цяжкі і смутны час», — з жалем кажа Уладзімір Вольнаў. Але надзея на прасвятленне людскіх душ, на суд сумлення, на пазбаўленне Беларусі ад знакаў цёмных сіл не пакідае мастака. Інакш жыццё проста немагчыма, бо мы не можам выбраць сабе ні стагоддзя, ні сусвету. «Жыццё, ці, што тое самае, — быццё чалавекам, — не прадугледжвае падрыхтоўкі, папярэдніх спробаў...»<sup>3</sup>

Ад кепскіх успамінаў, пакутлівых развагаў, цяжкіх пачудзяў і думак памяць звычайна імкнецца пазбавіцца як мага хутчэй. Так і душа мастака імкнецца да гармоніі і святла. І таму з'яўляюцца на свет такія кампазіцыі, як «Вяртанне анёла». Дэкларуючы, што ўсё лепшае ў яго ўжо ў мінулым, Вольнаў, тым не менш, не губляе спадзяванняў стаць у мастацтве і ў жыцці «птэшкай вольнаю». Спадзяецца — і малюе «Чалавека, які ляціць над безданню»...

## Каралёва — каралева

Дзіяна СТЭЛЬМАХ



Напрыканцы стагоддзя слаўны юбілей адзначыла Кацярына Мікалаеўна Каралёва. Яна — з кагорты першых тыяўскіх акцёраў. 17 кастрычніка 1955 года была залічана ў труп Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага глядача з акладам 830 руб. у месяц (у моладзі, што прыйшла з інстытута, было 600 руб.). К.Каралёва да таго часу ўжо мела багаты сцэнічны вопыт. У 1940 годзе яна скончыла вучылішча Тэатра імя Мясавета і працавала ў маскоўскіх тэатрах — абласным вандроўным, потым у Франтавым тэатры пры ВТО (1943–1945 гг.). Тэатры транспарту, а пасля, з 1947-га, на працягу пяці гадоў у Даўгаўпілскім рускім драматычным тэатры ў Латвіі.

Сапраўднае імя Каралёвай — Кацярына, але ў тэатры яе ўсе звалі Ксанай. Артур Вольскі ўспамінае, як гэта адбылося. Неяк на сустрэчы з моладдзю ён, тады малады драматург, адданы сябра тэатра, прадстаўляючы Каралёву, выпадкова назваў яе Ксанай. Так гэта імя за ёй і замацавалася.

Дэбютавала К.Каралёва ў ТЮГу, так бы мовіць, адразу ў дзвюх ролях: гімназісткі Нелі Ляшчынскай («Як гартавалася сталь» паводле М.Астроўскага) і Надзеі Маркаўны, маці галоўнага адмоўнага героя Сяргея Цяраева («Каханне Ані Барозкі» У.Пістоленкі). Апошняя і вызначыла яе далейшы лёс характарнай актрысы на так званыя ўзроставыя ролі.

Прыродная вытанчанасць, нават некаторая тэатральнасць і ў жыцці, гумар К.Каралёвай натуральна клаліся на яе сцэнічныя вобразы. У камедыі «Тры салаўі, дом 17» Д.Дабрычаніна (1957) яна бліскуча сыграла ролю Госпы-Наты, дзе паўстала перад глядачамі адразу ў трох іпастасях: як дачка няўрымслівага дзеда Богі, жонка маўклівага мужа Драгішы і маці закаханай Любіцы. Вось дзе ў поўную меру яна абыгрывала свой мудры жыццёвы гумар! У ролі Евы Васільеўны («Не верце цішыні» І.Шамякіна, 1958) вельмі праўдзіва, шчыра і адкрыта раскрывала складаныя пачуцці сваёй гераіні: яе душэўныя пакуты за дачку і страх, нянавісць да былога мужа, які стаў шпіёнам.

Калі праглядаеш асабовую справу К.Каралёвай, ва ўсіх яе службовых творчых характарыстыках назменна адзначаецца добры тэмперамент, гумар, вялікае сцэнічнае майстэрства. Не пазбаўленая пачуцця гонару на сцэне і ў жыцці, яна ўдала спалучала акцёрскія і прыродныя якасці, што і дазваляла ёй ствараць яркія, сакавітыя вобразы.

Артыстычна была сыграная ёю Анна Андрэеўна («Рэвізор») — ну чыста гоголеўская гараднічыца, здаецца, менавіта такая, якая напісана аўтарам: манерная, недалёкая, з прэтэнзіяй на вышэйшага кародства, якая строіць з сябе даму з вышэйшага

«Тры салаўі, дом 17». Ната. 1957 г.

«Не верце цішыні». Ева Васільеўна. 1958 г.

Памяці  
высечанага саду.  
Інсталяцыя, 1991.





свету. Гэта была класічная гараднічыха ў класічным «Рэвізор».

А ці можна забыць яе Эльзевіру Рэнэсанс з «Клапа» У.Маякоўскага? Які гратэскавы вобраз стварала актрыса, якое было дакладнае адчуванне жанравай (гратэскавай) прыроды ўсяго спектакля! Бадай, самая яркая ў спектаклі была сцэна вяселля Эльзевіры Рэнэсанс і Прысыпкіна. Каралёва — Эльзевіра Рэнэсанс амаль бяслоўна (у яе ўсяго некалькі фраз) перажывала і пражывала ўсё, што адбывалася на вяселлі, вельмі натуральна, вельмі трапна на ўсё рэагавала.

В.Іваноўскі, загадчык кафедры Беларускай акадэміі мастацтваў, на той час студыец тэатра, які сам удзельнічаў у спектаклі, успамінае: «Спэна вяселля была вырашана як калейдаскоп персанажаў-масак, гэткае квітнеючае, махровае духоўнае мяшчанства, у цэнтры якога была Эльзевіра Рэнэсанс. Яна — пібыта квітнеючая ружа ў гэтым папярковым мяшчанстве. Знешне яна выглядала як лялька: круглыя вочкі, румяныя шчочкі і аялікі кветкападобны рот. Размаляваная лялька на вяселлі, але гэта не ўтрымлівалася, хоць захаванне маскі на твары ўвесь час чыталася вельмі выразна. Ствараўся надзвычай ёмісты характар, у якім было ўсё: тут і амаль кустодзіёўская прыгажуня (нагадвала аголенае плячо) і ў той жа час шарж на яе, і капрызлівае дзяўчо (хоць яе гераіня не мела ўзросту), адчувалася і яе гіпертрафаванае змаганне за сваё жаночае шчасце; яна ўспрымалася як драпежны звярок, які стаіць на варце ўласных інтарэсаў (яна ж манікюрка і касірка ў цырульні)».

Цікава, што К.Каралёва — здавалася б, чыста руская актрыса, якая нарадзілася ў г. Скопін Маскоўскай вобласці, прыйшла з рускай сцэны, — была заўважная і ў нацыянальным рэпертуары. У спектаклі «Над хвалямі Серабранкі» І.Козела яна з сакавітым гумарам стварыла жывы, арыгінальны беларускі народны характар. Актрыса пераканаўча паказвала, як бестурботная Зося, нязлосная аматарка папляркарыць, калі здарылася няшчасце з яе мужам кавалём Ціхонем, ператваралася ў клапатлівую, ласкавую жонку і гаспадыню. А ў спектаклі «Параць-кветка» І.Козела К.Каралёва сыграла беларускую сялянку Марылю.

А колькі вобразаў маці стварыла актрыса за больш як 20 гадоў работы ў тэатры! Звычайна гэта былі эпизодычныя ролі, тым не менш яны запаміналіся. Яна была адразу пазнавальная. У яе выпрацаваліся свае прыёмы, меліся свае прыставанні. Здавалася б, такія аднолькавыя, і разам з тым яны былі заўсёды непаўторныя, індывідуальныя. Вось некалькі экзальтаваныя Ніна Гаўрылаўна ў спектаклі «Вялікі канспіратар» А.Кузняцова, ці ваяўнічая маці Ігара ў спектаклі «Дзяўчынка і красавік» Т.Ян, ці...

Зусім невялічкі эпизод у яе быў у спектаклі

«З любімымі не расставайцеся» А.Валодзіна. Але, як успамінае загадчык трупы К.Малюціна, калі неяк зайшла размова пра аднаўленне спектакля, рэжысёр М.Шыйко, даведаўшыся, што К.Каралёва ўжо не працуе ў тэатры, сказаў: «А хто ж так ручкай зробіць?» Ён не ўяўляў больш нікога ў гэтай ролі, бо хто ж зможа карагод, што рухаецца ў адзін бок, гэтак павярнуць у іншы? А К.Каралёва (маці Ларысы) так натуральна гэта рабіла, што адчувалася разбуральная сіла характару яе гераіні.

К.Каралёва іграла даволі шмат (працавала ў тэатры да ліпеня 1977 года). Прыгадаем такія яе ролі, як Кіра («Па закліку сэрца» М.Анава і Я.Штэйна), Тука («Юныя месціцы» А.Гутковіча і У.Хазанскага), пані Завальска («Любіць — не любіць...» Т.Кажушніка), Тамара Цімафееўна («Няроўны бой» В.Розава), Усціння Навумаўна («Свае людзі — паладзім» А.Астроўскага), Маці («Малыш і Карлсан, які жыве на даху» паводле А.Ліндгрэна), Каваліха («Адчыніце, казляняткі!» П.Макаля), Алена Ігнатаўна («Юнацтва рыцара» В.Зуба), Кума («Казачны домик» М.Стэбліка).

У К.Каралёвай, як заўважыла Л.Барташэвіч, яе «дачка» на спектаклі «Любіць — не любіць...», былі арыгінальныя пшчотныя інтанацыі, яны абвалілі партнёра, зачароўвалі яго. Яна ніколі не іграла прасталінейна, заўсёды захоўваўся падтэкст. І нават калі роля не адпавядала (ці не зусім адпавядала) яе індывідуальнасці, знаходзіла спосаб, каб падстроіць яе пад сябе. Так было і са Старой з «Пушкінскіх казак». Актрыса Ж.Друцкая і загадчык рэжысёрскага цэха Р.Ступакова прыгадалі, што Старая Каралёвай была як бы не з гэтага свету, такая вялікасная, ганарлівая, уладная. Яе і старой цяжка было назваць, бо надта ўжо вытанчаная, прыгожая. І нават з разбітымі ночвамі яна была больш лагодная ў параўнанні з іншымі выканаўцамі ролі. «Я любіла, — сказала Р.Ступакова, — калі іграла Каралёва».

У «Пушкінскіх казках» Старая толькі на момант станаўлялася Каралевай (дакладней — Царыцай). Сапраўдных каралеў актрыса сыграла ў казках «Алавяныя пярсцёнкі» Т.Габе і «Цудоўная дудка» В.Вольскага. Асабліва прыкметнай была яе амаль што бяслоўная Каралева з «Цудоўнай дудкі». Яна добра пасавала каралю Дурымонту і была вельмі да пары сваім капрызлівым дочкам і фанабэрыстым сынам. Цікава, што калі я запыталася ў К.Малюцінай і А.Вольскага пра іх уражанне, якая ж была актрыса ў гэтай ролі, яны ў адзін голас адказалі: «Каралёва была каралевай».

А на заканчэнне прыгадаю жартоўны вершык А.Вольскага, прысвечаны ёй:

«Глянеш справа,  
Глянеш злева:  
Каралёва — Каралева!  
Хай сабе ляцяць, імчацца  
Нестрыманыя гады, —  
Мы жадаем заставацца  
Каралевай назавешды!»

Фота з архіва тэатра.

## Сганарэль у сармацкім абліччы

(да 250-годдзя пастаноўкі «Доктара па прымусу» Ж.Б.Мальера ў адаптацыі Ф.У.Радзівіл)

Жанна НЕКРАШЭВІЧ

Княгіня Францішка Уршуля Радзівіл, стваральніца прыдворнай сцэны ў Нясвіжы і складальніца яе асноўнага рэпертуару, распачала сваю драматургічную творчасць, мяркуючы па ўсім, у 1746 годзе. Першыя яе п'есы, надзвычай стракатныя ў жанрава-стылявых адносінах, не задавальнялі, напэўна, мастацкіх густаў адукаванай і вытанчанай жанчыны. Магчыма, адчуваючы патрэбу ў навучанні драматургічнай тэхніцы, нясвіжская аўтарка звяртаецца ў 1749 годзе да найлепшага з яе пункту гледжання узору — камедыі Жана Батыста Мальера.

Такі выбар княгіні быў невыпадковы. Безумоўна, яна добра ведала ўсю французскую драматургію XVII ст., у тым ліку творы Карнэля і Расіна, аднак для культуры Рэчы Паспалітай XVIII ст. неўласціва была панурая афарбоўка: сярод жанраў прыгожай славеснасці не былі шырока прадстаўлены ні элегіі, ні трагедыі, ні нават гераічныя або гістарычныя пазмы, як у XVII стагоддзі. Лёгкі гумар, веселасць і галантнасць былі тымі рысамі, якія вызначалі пераважную большасць тагачасных твораў, прызначаных для эліты. Княгіня Радзівіл не адступае ад гэтай агульнай тэндэнцыі ў сваёй творчасці, таму, маючы выдатны густ, робіць стаўку на лепшага з камедыёграфав XVII стагоддзя — Мальера.

На магнацкай сцэне Рэчы Паспалітай камедыі «пана дэ Мальера» ставіліся ў польскіх перакладах з часоў Яна Казіміра, сярод іх — «Уяўны раганосец», «Урок жонкам», «Каханне — лекар», «Мешчанін у шляхецтве», «Смешныя манерніцы». Аднак пераклады гэтыя ў XVII — пачатку XVIII ст. не друкаваліся, не было таксама ў XVIII ст. польскіх выданняў камедыі Мальера ў арыгінале. Значыць, Ф.У.Радзівіл магла карыстацца толькі французскімі выданнямі п'ес камедыёграфа і, відаць, не была знаёмая ні з адным польскім перакладам яго твораў. Першыя рускамоўныя пераклады-пераробкі мальераўскіх камедый з'явіліся ў пачатку XVIII ст., аднак толькі ў 1757 г. пераклады некаторых твораў Мальера на рускую мову выходзілі з друку. Фактычна княгіня Радзівіл была першаадкрывальніцай мальераўскай камедыйнай спадчыны на землях усходніх славян.

Першапачаткова камедыі Мальера ставіліся на нясвіжскай сцэне ў арыгінале: пастаноўкі гэтыя адбываліся ў якасці заняткаў па тэатральнаму мастацтву для кадэтаў Рыцарскай акадэміі — ваеннай навучальнай установы, заснаванай князем Міхалам Казімірам «Рыбанькам». Магчыма, заахвочаная артыстычнымі поспехамі навучэнцаў, а таксама рэжысёрскай дзейнасцю Я.П.Фрычынскага, княгіня сама бярэцца за перакладчыцкую справу.

На сцэну нясвіжскага прыдворнага тэатра Ф.У.Радзівіл увяла французскага камедыёграфа адной з нязначных яго п'ес — пастаральнай камедыяй-балетам «Цудоўныя каханкі». Гэты твор, напісаны Мальерам па загаду караля, не меў ніякага ўздзеяння на сапраўдных напрамак усёй творчасці Мальера. Між тым такі выбар цалкам вытлумачальны для княгіні Радзівіл, якая сама пачала сваю драматычную творчасць у 1746 годзе з камедыі пастаральнага кшталту «Дасціпнае каханне». Аднак на працягу 1751 і 1752 гг. Ф.У.Радзівіл прыходзіць сапраўднаму школу камедыйнага майстэрства, сведчанне таму — камедыі «Распуснікі ў пастцы» і «Суддзя, пазбаўлены розуму». Два гэтыя ўсходнія фарсы з прысутнасцю ў іх элементаў камедыі dell'arte яўна адрозніваюцца ад першых драматычных спроб княгіні 1746–1749 гг. У гэтай роз-



ніцы густаў можна знайсці пэўны прагрэс, яўны пераход ад рыхлай структуры да больш дакладнай, строгай. Таму надзіўна, што пасля першай спробы адаптацыі камедыі Мальера ў 1749 г. пэўна звярнулася да гэтага аўтара ў 1752 г. ужо на новым узроўні, зрабіўшы значны крок наперад у яго разуменні: у якасці ўзору яна выбрала ягоны фарсы.

Першай была перапрацавана камедыя «Смешныя манерніцы», другой — «Доктар па прымусу». Камедыйнаа фігура Доктара-шарлатана была адной з найбольш папулярных у польскім і беларускім фальклору, гэта быў таксама вядомы персанаж батлейкі і камедыі dell'arte. І радзівілаўская інтэрпрэтацыя папулярнага сюжэта, у аснове якога — старажытнае французскае фавлье XVIII стагоддзя, стала першым узорам яго апрацоўкі ў нацыянальнай літаратурнай драме эпохі барока. Прэм'ерная пастаноўка п'есы адбылася ў Нясвіжы 23 лістапада 1752 года.

У пераліку дзеючых асоб імёны амаль не зменены ў параўнанні з арыгіналам, толькі Sganarelle пазначаны як Skanarel, Jacqueline як Jakobina (часам у тэксце — Jakobinka), а Thibaut — як Thibet (у тэксце — Thibo або Thybo). У тэксце п'есы згадваецца таксама Nogase, які хоча ажаніцца з Люціндай; княгіня называе яго Ногасу. У цэлым нясвіжская аўтарка амаль даслоўна і дасканала перадае тэкст арыгінала — гэта пры тым, што мальераўскай прозе адпавядаюць вершы ў п'есе княгіні.

Звяртаючы на сябе ўвагу некаторыя моўныя асаблівасці радзівілаўскай адаптацыі — у прыватнасці тое, што пісьменніца імкнецца надаць свайму твору мясцовы каларыт. Вось чаму яе Сганарэль гаворыць, што ён дасканала робіць вязанкі «з сасновых дроў», у той час як мальераўскі герой, не ўдакладняючы гатунку драўніны, гаворыць, што ён «гандляр дровамі». Ціна вязанак дроў у п'есе Мальера — «дзесяць су за сотню», у Ф.У.Радзівіл — «сто за дзесяць грошаў», прычым Сганарэль заяўляе, што не згодны і «шалега саступіць». У другой сцэне другой дзеі Жакліна прыгадвае гісторыю, як



«Рэвізор». Анна Андрэеўна. 1960 г.



«кум П'ер аддаў сваю дачку Сіманету за тоўстага Фаму толькі таму, што ў яго вінаграднік на чвэрць большы, чым у маладога Рабэна». Ф.У.Радзівіл замяняе імёны і падае гэтую гісторыю наступным чынам:

Так і наш Пётр прасятаў дачку сваю Зоф'ю  
За Тамаша з-за маёнтка, і яна цяпер кепска з ім жыве,  
Бо сама сардэчна кахала Вайцеха.

Вінаграднік як неактуальная для Рэчы Паспалітай рэалія ў адаптацыі не згадваецца, а бедная Зоф'я ад такога жыцця, па словах паэткі, «збляднела, нібы саламяная страха», у той час як французская Сіманета параўноўваецца з айваю: «стала жоўтая, як айва». Напрыканцы сваёй тырады Жакліна, напранаючы Жэронта, гаворыць: «... я б для сваёй дачкі прыбытак ад усёй Босы прамыяла б на добрага ды каханлага мужа». Ф.У.Радзівіл апускае незнаёмую назву французскай ракі з плоднымі далінамі і пра магчымата жаніха Люсінды гаворыць так: «Няхай будзе ўбогі, абы быў ладны».

У трэцяй сцэне трэцяй дзеі ў рэпліку Жакліны-Якабіны княгіня ўводзіць народную прыказку, эквівалент якой адсутнічае ў арыгінале. Параўнаем. Мальер: «Нічога не зробіш, панэ, гэта мне за грахі, што ўжо каму наканавана». Ф.У.Радзівіл:

«За грахі мае кара, хоць я і пакутую:  
Мусіць там пасіцца каза, дзе прывязана».

Пры перадачы эмацыянальных лаянкавых эпітэтаў княгіня спрабуе знаходзіць польскія эквіваленты, імкнучыся да слоўнай выразнасці. Замест французскага «вар'ят» радзівілаўская Марціна ўжывае беларускае «дурань», замест «распусніца» ўжываецца выраз «распусная малпа». Паводле п'есы княгіні, Сганарэля з Марцінай распісаў не «рагаты натарыус» (як у Мальера), а «шсар», што заключыў шлюбны «кантракт». У канцы першай сцэны першай дзеі радзівілаўскі Сганарэль, пабіўшы жонку, робіць філасофскую выснову:

«Вось на ліхіх добры спосаб: біццём супакоіць  
Муж жонку — і тым пачупці сэрца сваёго падвоіць»;

мальераўскі ж герой у адпаведным эпізодзе проста заўважае: «Што ж, інакш цябе не супакоіш».

Калі ў канцы другой сцэны мальераўскі Сганарэль ужывае французскае выслоўе «Свае сабакі грызунца — чужая не ўмешвайся», то нясвіжская паэтка прыводзіць польскі эквівалент: «... паміж дрэвам і галінкай // Нельга класці пальца, бо скура ўраз зашчэміцца». Увогуле радзівілаўскі Сганарэль яўна пераўзыходзіць мудрасцю і досціпам сваёго французскага прататыпа. Так, угаворваючы Марціну памірыцца, герой Мальера без усялякіх тлумачэнняў намагаецца загладзіць сваю віну, адмахваючыся фразай: «Няма пра што гаварыць». Радзівілаўскі герой прыдумвае больш пераканальную версію: «Гэта ж удары каханні!». Адпаведна і Марціна не толькі не згаджаецца памірыцца, а тлумачыць прычыну сваёй адмовы: «...бо я трывалая ў гневе».

Ёсць падставы меркаваць, што ў адаптацыі Ф.У.Радзівіл пэўным чынам адбілася народная драматургічная канцэпцыя «Доктара па прымусу». Калі мальераўскі Валер шукае цудоўнага доктара паўсюдна, не згадваючы канкрэтных адрасоў, то радзівілаўскі герой заўважае:

«Часам у подлай халупе хаваюцца лекары,  
Што лечаць не парашком, але спагадай».

Крыху далей, у размове з Марцінай, ён гаворыць: «Трэба нам...// доктара, хоць прастака», бо, на яго думку, «...часам у простым стане // Леншым трапіцца медык, абы меў стараннасць». Гэты дэмакратычны матыў цалкам адсутнічае ў арыгінале.

Некаторыя даследчыкі найбольш удалым прыкладам адаптацыі ў гэтай п'есе лічаць песню Сганарэля. Сапраўды,

роўны пяціскладовік дасканала ўзнаўляе рытмічны строй народнай застольнай песні:

Слодыч адзіную  
Ў пляшцы знайду я.  
Міла мне ў гаю,  
Лык, лык, лык — маю.  
З радасцю велькай —  
З поўнай бутэлькай  
Заўжды хай буду,  
Хай не пазбуду!  
Мая каханка —  
Поўная шклянка!  
Як апусцееш —  
Знікавеш.

(Пераклад Ж.Некрашэвіч.)

Гукапераймальнае французскае слова «glougloux» у чацвёртым радку аўтарка замяняе мясцовым адпаведнікам, надаўшы яму іншае гучанне: «лык, лык, лык» (у арыгінале — «lyk, lyk, lyk»). Перад тым як спяваць песеньку, радзівілаўскі Сганарэль заўважае: «Для таго звычайна голад спішваецца, хто ў ім песеньку спявае»; падобны выраз, які набліжаецца да народнага асэнсавання мастацтва, адсутнічае ў арыгінале. Магчыма, гэтая рэпліка адлюстроўвае нейкія батлеечныя асацыяцыі, якія, напэўна, міжволі пранікалі ў п'есу княгіні.

Ф.У.Радзівіл падкрэслівае камічнасць свайго героя, якую адразу ж адчувае любы чалавек. Так, калі Лука гаворыць Валеру: «Здаецца мне, ён яе вылучыць», то радзівілаўскі герой называе прычыну сваёй упэўненасці:

«... маю пэўную надзею,  
Што павна наша хутка са смеку акрыяе».

Другі раз для стварэння камізму ў эпізодзе «абследавання» хвораі (сцэна чацвёртая ў Мальера, шостая — у княгіні) Ф.У.Радзівіл уводзіць дадатковую заўвагу Сганарэля, якая ілюструе яго страшэнную неадукаванасць. Так, даведаўшыся, што Люсінда мае частыя болі, ён заўважае:

«Тым лепш; гэта добры знак, боць у такім слабым стане  
Церпіць залішкі параксізм...»

Княгіня выдатна зразумела фарсавую прыроду мальераўскага вобраза, які ўвогуле стаіць асобна ў творчасці французскага драматурга, бо па свайму агульнаму абліччу і тэмпераменту Сганарэль з «Доктара па прымусу» адрозніваецца ад герояў шэрага мальераўскіх камедый, якія носяць тое ж імя, і набліжаецца хутчэй да Маскарыя, героя трох першых камедый Мальера, у тым ліку і «Смешных манерніц».

Ф.У.Радзівіл, перакладаючы французскі тэкст, імкнецца, тым не менш, выкарыстоўваць усё багацце польскай мовы. Так, у эпізодзе заляцання Сганарэля да карміліцы сустракаем гульню слоў:

«О, прызбяная аздоба дому, каханая мамачка,  
Таё мамчарства пануе над маім доктарствам;  
Мамачка, мамуленька, да твайго мамчэння  
Я прынік, як рабаўнік, закуты ў ланцугі вязніцы».

Каламбурнасць, ужытая паэткай, яшчэ больш узмацняе камізм, і ў даным выпадку княгіня яўна пераўзыходзіць французскага драматурга ў майстэрстве слоўнай эквілібрыстыкі. Дарэчы, у справе «мамчарства» жадчына-паэтка, натуральна, праяўляе большую дасведчанасць. Так, калі мальераўскі Сганарэль гаворыць: «Лекар павінен аглядаць саскі карміліц», то радзівілаўскі «доктар» ведае нават, на што ён павінен звярнуць увагу: «...ці густое кармленне, ці дае мала-ко наедак».

Адзін з самых камічных маналогаў Сганарэля — яго макаранічная «прамова на лаціне». Перапрацоўваючы вершам мальераўскую прозу, паэтка захоўвае нязменнымі лацінізмы ў пачатку кожнага радка; апошнія словы дзеля рыфмы і

памеру яна падбірае самастойна. На працягу ўсёй гэтай «прамовы» Ф.У.Радзівіл ужывае толькі лацінскія словы, у той час як Мальер перамяжоўвае іх з французскімі, імітуючы пераклад. Параўнаем:

Мальер: «Cabricias arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo, haec musa, la muse, bonus, bona, bonum. Deus sanctus, estne oratio latinas? Etiam, oui. Quare? Pour quoi? Quia substantivo, et adjectivum, concordat in generi, numerum, et casus»; Ф.У.Радзівіл: «... kabricias arcitura:

Singulariter nominativo haec vulnera  
Contrario pluviat, substantivo est sfera,  
Quatre? Quia concordat in genere & numerum,  
Est ne oratio Latinas, facit stupide operum».

Нясвіжская аўтарка пры перадачы гэтай «вучонай» прамовы не імкнецца да поўнай бессэнсоўнасці: у адрозненне ад Мальера, яна стварае не гукавы, а сэнсавы-інтанацыйны камізм. Так, апошні радок, хоць без правільнай граматычнай аформленасці, можа быць перакладзены як: «Гэта не прамова на лаціне, яна ўтварае вар'яцкі твор». Словы ж «haec vulnera contrario pluviat» можна зразумець прыкладна так: «гэтая хвароба працякае згубна». Напэўна, княгіня арментавалася на слухачоў, якія добра ведалі лацінскую мову і маглі ацаніць дасціпны розум і іронію аўтаркі. Акрамя таго, у «макаранічнай прамове» Сганарэля бездакорны датэтуль трынаццаціскладовік раптам збіваецца на неўрэгуляваную рытмічна рыфмаваную прозу. Такі чыста слыхавы эффект павінен быў ліпні раз падкрэсліць неверагодную (і гэтым камічную) неадукаванасць Сганарэля.

Радзівілаўскі Сганарэль у многіх выпадках перавышае інтэлектуальна свайго мальераўскага прататыпа. Так, у дзеятай сцэне другой дзеі мальераўскай камедыі на словы Леандра аб тым, што ён здаровы, «доктар па прымусу» рэагуе так: «Калі вы здаровы, дык якога д'ябла вы мяне пра гэта не папярэдзілі?» Ф.У.Радзівіл прымушае Сганарэля знайсці апраўданне сваёй памылцы: «Я зразумеў, што ты хворы, па слабой тваёй міне». У наступнай сцэне, разважаючы аб нечаканым сваім пераўтварэнні, радзівілаўскі Сганарэль усё ж такі не збіраецца працягваць медыцынскую практыку, як мальераўскі, і ў гэтым таксама праяўляе больш жыццёвай мудрасці.

Пры перапрацоўцы мальераўскай сцэны размовы Сганарэля з сялянінам Тыбо і яго сынам Перэнам (акт III, сцэна 2) паэтка ўжывае мясцовы каларыт як пры перадачы імёнаў і рэалій, так і ў самой мове персанажаў. Так, пры захаванні мужчынскіх французскіх імёнаў Ф.У.Радзівіл змяняе жаночае Parette на Paretka. Мальераўскі вясковы аптэкар названы княгіняй «наш аптэкар з вёскі недалёкай». Ужыванне беларускай лексемы «вёска», магчыма, служыла намёкам для гледачоў на нейкую канкрэтную асобу. Замест «два-наццаці экю» радзівілаўскі Тыбо выдаткаваў на лекі «два-наццаць талераў». Адрозніваецца і склад лекаў: у Мальера гэта «прамыванні, шпанскія мукі, фігстуры з гіяцынту ды сардэчнымі наліўкі»; у Ф.У.Радзівіл — «алкермес, тызана, парашкі, розныя плястры». У наступнай сцэне паэтка дапаўняе спіс лекавых траў: у Мальера — «рэвень, крушына, александрыйскае лісце», у княгіні — «рэвень, касія, кмін і мята».

Пры перадачы «зашыфраванай» парады Сганарэля Леандру княгіня выкарыстоўвае макаранічную мову — прыём, адсутны ў арыгінале; пры гэтым аўтарка праяўляе выключнае майстэрства пры стварэнні камічнага дыялога:

Мальер: «Што да мяне, то я прапакую даць хвораі добрую дозу ачышчальных унёкаў, змяшаных з дзвюма драхамі шлюбных пілюляў»; Ф.У.Радзівіл:

«Вазьмі дзве драхмы унёкаў, распусці ў спрытных нагах  
Унпыю матрымоніі ў дзвюх свежых пілюлях,  
Хапантас, уцкантас, а потым шлюбантас,  
Хутка наладжвай справу, каб не было злавінтас».

Як заўсёды, аўтарка імкнецца рэтушаваць куртуазна-авантурныя матывы каханя ў адносінах да сваіх герояў. Вось чаму ў сёмай сцэне трэцяй дзеі яна апускае рэпліку Сганарэля «Гарачая кроў бунтуе маладыя галовы», прамоўленую ў адказ на словы Жэронта: «І трэба ж было ёй гэтак закахацца ў гэтага Леандра!». Нават у межах фарса Ф.У.Радзівіл імкнецца падкрэсліць высокую духоўную прыроду любоўнага пачуцця, якое, на яго думку, фарміруецца не толькі пад уплывам «гарачай крыві».

Варта ўспомніць тут пра ідэйна-мастацкую дамінанту драматургічнай творчасці княгіні — апалогію і ўзвелічэнне жанчыны. У шостай сцэне трэцяй дзеі перапрацоўкі «Доктара па прымусу» Сганарэль становіцца выразнікам адной з галоўных праблем аўтарскай маральна-этычнай сістэмы. Так, у Мальера галоўны герой задае вузкае пытанне: «Каго лягчэй вылучваць — мужчыні ці жанчыны?». Нясвіжская ж паэтка пераасэнсоўвае фразу з арыгінала ў глабальным плане: «Чыя натура ў свеце перавагу мае?». Сапраўды, гэта адно з самых актуальных для яе пытанняў, і ўсёй сваёй творчасцю яна імкнецца даказаць вышэйшасць «жаночай натуры». І, магчыма, маючы на ўвазе менавіта гэты, а не які-небудзь іншы аспект яе творчасці, можна адказаць на пытанне, што паўплывала на падбор мальераўскіх п'ес для перапрацоўкі. Ва ўсіх трох камедыях прадстаўлены аскаравыя жаночыя вобразы — як адмоўныя, так і станоўчыя. Нават ў перапрацоўку вясёлага фарса «Доктар па прымусу» Ф.У.Радзівіл здолела ўвесці свой улюбёны матыў жаночай вернасці. Так, калі мальераўская Жакліна на прапанову Сганарэля здрадзіць мужу адказвае: «Па праўдзе кажучы, іншая на маім месцы ўжо даўно б яго правучыла», то радзівілаўская Кабіна гаворыць з пачуццём уласнай годнасці:

«Праўда, што яго інтарэсы мяне зусім не хваляюць,  
Але размова для мяне тут ідзе толькі з гледзішча  
говару і думы».

Нельга не заўважыць агульнага росту драматургічнай культуры Ф.У.Радзівіл на яе «мальераўскім» шляху. Пачаўшы з перапрацоўкі прыдворнай камедыі пастаральнага кшталту, праз фарсавы-сатырычныя «Смешных манерніц» яна прыйшла нарэшце да «Доктара па прымусу» — камедыі, якая грунтуецца выключна на камізме сітуацыі. На вялікі жаль, плён павытна-перакладчыцкай дзейнасці княгіні Радзівіл застаўся незаўважаным у сучасніках, і гэта пры тым, што княгіня Радзівіл першая ўвела ў нашу драматычную літаратуру творы Мальера! Няма згадкі пра мальераўскія адаптацыі княгіні і ў кнізе Т.Барысавай «Мальер на беларускай сцэне» (Мінск, 1972).

Думаецца, мальераўская спадчына ў творчасці Ф.У.Радзівіл заслгоўвае да сябе ўвагі з боку даследчыкаў гісторыі айчыннага мастацтва. Заслгоўвае хоць бы таму, што п'есы Ф.У.Радзівіл, у якіх яна наследуе Мальеру, нельга назваць перакладамі. Найбольш дакладна, на нашу думку, ахарактарызаваў тып даных перапрацовак польскі вучоны М.Шыйкоўскі, назваўшы іх свабоднымі парафразамі, якія неаднаразова змяняюць сюжэт і форму арыгінала. Пры гэтым Ф.У.Радзівіл выпрацавала сваю арыгінальную метадыку адаптацыі: не акрэсліваючы нідзе выразна, што дзеянне п'есы адбываецца ў Рэчы Паспалітай, княгіня ўнушае гледачам гэтае ўражанне з дапамогай адпаведных змен у арыгінальным тэксце. Мясцовы каларыт — адна з найбольш вызначальных рыс мальераўскіх адаптацый Ф.У.Радзівіл. Пазней гэтую метадыку, выпрацаваную нясвіжскай аўтаркай, будзе выкарыстоўваць М.Цяцёрскі пры стварэнні свайго славуэтага «Доктара па прымусу».



## Сімвал нашай нязломнасці

Вобраз Рагнеды ў графіцы, жывапісе, скульптуры...

Святлана МАНЬКО-РАДКЕВІЧ



### РАГНЕДА РАГВАЛОДАЎНА

(слав. імя Гарыслава, ?–1000), полацкая князеўна. Дачка полацкага князя Рагвалода, жонка вялікага князя кіеўскага Уладзіміра Святаславіча, маці вялікага князя кіеўскага Яраслава Мудрага і полацкага князя Ізяслава Уладзіміравіча. Паводле летапісаў, адмовілася ад шлюбу з наўгародскім князем Уладзімірам, які потым, у 980 годзе, захапіў Полацк, забіў лебачку і двух братоў, прымушаючы ўзяць за жонку. Пасля свайго няўдалага замаху на жыццё мужа Рагнеда Рагвалодаўна была выслана разам з сынам Ізяславам у г. Ізяслаў (цяпер г. Заслаўе Мінскага раёна). Пазней пастрыглася ў манашкі пад імем Анастасіі. Паводле легенды, пахавана ў Заслаўі.

Беларусь. Эцыклапедычны даведнік. Мінск, 1995.

Сярод знакавых падзей беларускай мінуўшчыны ранняга Сярэднявечча асаблівае месца займае драматычная гісторыя полацкай князеўны Рагнеды. Вобраз гэтай неардынарнай жанчыны паслужыў асновай для розных гістарычных падан-

няў, якія доўга жылі ў народнай памяці і ўвекавечаны ў аналах славянскай гісторыі — старажытных летапісах<sup>1</sup>. Дзякуючы гэтаму звесткі пра падзеі тысячагадовай даўнасці дайшлі да нас. Яны фактычна адкрываюць пісаную гісторыю Беларусі. Паданні пра славутою полацкую князеўну ўвайшлі ў скарбніцу нацыянальнай культуры, жывілі сабою не развіццё, натхнялі на стварэнне мастацкіх твораў.

Тэма Рагнеды з'яўляецца надзвычай важнай у справе нацыянальнага Адраджэння, бо легендарная полацкая князеўна — знакавая постаць у геральдычным і пакутлівым шэсці продкаў, адна з першых выдатных і яркіх гістарычных асобаў — пачынальніцаў беларускай дзяржаўнасці.

Легенда, свайго роду гістарычны міф пра Рагнеду, не данесла канкрэтнай выявы князеўны, ніхто дакладна не ведае, як яна выглядала, якія пачуцці кіравалі ёю у яе ўчынках... Гісторыкі яшчэ не прыйшлі да агульнай думкі.

Тым не менш псіхалагічная выразнасць вобраза, ярка акрэсленая ў старажытным паданні, грамадзянская і сацыяльная яго афарбоўка паслужылі стымулам і далі творцам рэальныя падставы асэнсавання і адраджэння ў выяўленчай форме — у выразных мастацкіх формулах — архетып жанчыны-гераніні.

Першае вядомае мастацкае ўвасабленне вобраза Рагнеды мы знаходзім у мініяцюрах Радзівілаўскага летапісу, які быў створаны ў канцы XV стагоддзя. Гэты рукапіс з'яўляецца помнікам старажытнаўсходнеславянскага летапісання, скла-



даецца з «Аповесці мінулых гадоў» і летапісу за 1112–1206 гады, прысвечаны пераважна гісторыі Паўночна-Усходняй Русі. Летапіс утрымлівае ў сабе звесткі пра Рагнеду і Ізяслава і суправаджаецца вялікай колькасцю ілюстрацый<sup>2</sup>.

На трох мініяцюрах можна пабачыць полацкую князеўну. Першая з іх размешчана ў тэксце ў ханалагічным парадку і паказвае Рагнеду ў час яе размовы з Рагвалодам пра шлюб. Гэта здвоеная мініяцюра, якая сведчыць пра імкненне мастака паказаць дынаміку развіцця падзеяў. Просты і адназначны архітэктурны фон у выглядзе трох вежаў умоўна падзяляе малюнак на дзве часткі: злева — пасольства Уладзіміра Святаславіча Наўгародскага да Рагвалода Полацкага з мэтай сватаўства да яго дачкі; справа — размова Рагвалода з дачкою Рагнедаю. Яшчэ нішто не прадвешчае трагедыі. Князь і князеўна спакойна і годна сядзяць на драўляных стальцах насупраць адзін аднаго, толькі жэсты выстаўленых рук выдаюць напружанасць размовы. Рагнеда апранута па-святочнаму: на ёй белая доўгая сукенка-далматыка, зверху чырвоная накідка-мантыя з вертыкальнымі складкамі, старажытны жаночы галаўны ўбор — невялікі белы ўбрус — цалкам закрывае галаву князеўны і фалдамі спадае на плечы. У адзенні Рагвалода пераважаюць чырвоныя колеры: шапка, чырвоныя боты з вузкімі наскамі. Сцяна палаца ўпрыгожана зубчастым арнамен-там. Агульны каларыт мініяцюры цёплы: мастак кладзе шчыльныя мазкі светла-чырвоных, жоўтых, зеленавата-блакітных фарбаў.

Два сюжэты з жыцця Рагнеды леглі ў аснову наступных мініяцюраў: замах Гарыслава-Рагнеды на жыццё Уладзіміра Святаславіча Кіеўскага і заступніцтва сына Ізяслава за маці. Манера выканання малюнкаў дае падставу меркаваць, што іх выконваў той самы майстар.

Характар адлюстравання архітэктуры, мэблі, адзення персанажаў, дакладныя прапорцыі фігураў, кампазіцыя (фрызападобнае разгортванне па гарызанталі) сведчаць пра разрыў з візантыйскай і блізкасць да заходнееўрапейскай традыцыі.

Кульмінацыйным момантам з'яўляецца мініяцюра, якая ўвасабляе заступніцтва княжыча Ізяслава. Рагнеда — у цэнтры кампазіцыі, апранута па-святочнаму: чырвоная доўгая сукенка-далматыка, аплетчча і падол якой упрыгожаны залатой вышыўкаю, перададзенай жоўтым коле-рам; княская мантыя, край якой таксама залаты, спадае складкамі з выцягнутых уперад рук, на нагах — шытыя золатам чаравікі з вострым наском, якія нагадваюць венецыянскі абутак. Каля ног аголены меч. Рагнеда сядзіць на ложку, засцеленым белай поспілкай, якая таксама, як і яе адзенне, аздоблена вышыўкаю залатымі ніткамі па краю. Вельмі сімвалічна, што чырвоная постаць беларускай князеўны пададзена мастаком на белым фоне царскага ложка.

На галаве Рагнеды-Гарыславы паверх убруса — карона! Менавіта гэтая выява легендарнай палачанкі, увянчаная каронаю, сведчыць пра павагу, з якой ставіліся да Рагнеды нават простыя перапісчыкі летапісу. Звычайна такім чынам малявалі князеўнаў-прынцэсаў, што прыехалі з

Візантыі. І толькі для Рагнеды было зроблена выключэнне. Даследчыца Ганна Барвенава<sup>3</sup> выказала слушную думку наконт паходжання рукапісу, разглядаючы гэты момант: «Паверх такога ўбруса маглі завязвацца павязкі і абручы, як сімвал княжацкай улады, дыядэмы — што неаднаразова паказаныя на выявах княгіні Вольгі. Толькі на адной мініяцюры Радзівілаўскага летапісу паверх убруса паказана карона еўрапейскага тыпу. Гэта выява Гарыславы. Трэба заўважыць, што ні на адной выяве княгіні Вольгі ці іншай князеўны на мініяцюрах Радзівілаўскага летапісу мы не ўбачым княжацкай шапачкі ці кароны. Магчыма, мастак, які сам паходзіў з Полацкай зямлі, хацеў перадаць павагу да Рагнеды-Гарыславы. Прытым варыянт кароны на галаве Рагнеды самы шыкоўны, замест простых кутасікаў на ёй трайныя шарападобныя ўпрыгажэнні. Нагадаем, што апрануцца жонка Кіеўскага князя павінна была як перад шлюбам. Таму карону такога тыпу можна лічыць часткаю жаночага княскага вясельнага ўбору таго часу. Мабыць, палітычныя, эстэтычныя погляды часоў стварэння мініяцюраў абумовілі ўласны ўзнёслы варыянт інтэрпрэтацыі вобраза Рагнеды ілюстратарамі рукапісу».

Радзівілаўскі летапіс — адзіны багата ілюстраваны помнік сярэднявечча, што займае важнае месца ў культурнай спадчыне ўсіх усходнеславянскіх народаў. Гісторыя яго вывучэння налічвае больш як два стагоддзі. Але, на жаль, рускімі даследчыкамі аб'ектыўна і дэталёва не разглядаліся мініяцюры, прысвечаныя кіеўска-полацкім дынастычным адносінам. Сярод беларускіх мастацтвазнаўцаў таксама не знайшлося пакуль энтузіястаў, якія б узяліся прааналізаваць мастацкі лад мініяцюраў беларускай тэматыкі.

Між тым тэма «Уладзімір і Рагнеда» была праграмаю для выхаванцаў батальнага класа Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў<sup>4</sup>. Менавіта праз вобраз Рагнеды ў афіцыйным рускім мастацтве канца XVIII стагоддзя абсалютная манар-



Б.Чорыкаў, П.Іваноў. Замах Рагнеды на Уладзіміра. Літаграфія, канец XIX ст.

Мініяцюра з Радзівілаўскага летапісу. XV ст.

Антон Ласенка. Уладзімір перад Рагнедаю. Алеі, 1770.



хія імкнулася сцвердаць «исконность» беларускіх земляў у складзе Расійскай імперыі.

Першым гістарычным творам на глебе рускага мастацтва асветніцкага класіцызму сталася карціна Антона Паўлавіча Ласенкі, які паклаў пачатак вялікаму шэрагу жывапісных і скульптурных кампазіцый на тэмы нацыянальнай мінуўшчыны ў рускім мастацтве XVIII–XIX стагоддзяў.

З усіх магчымых варыянтаў сюжэта Ласенка выбраў той, у якім найбольш моцна маглі гучаць пачуцці чалавека, варыянт, які грунтаваўся на перадачы псіхалогіі, душэўнага перажывання герояў<sup>5</sup>. Узяцце і зруйнаванне Полацка, забойства Рагвалода і яго сыноў, замах Рагнеды на Уладзіміра — сюжэты, якія не адпавядалі патрабаванням часу. Ды і з псіхалагічнага боку выбраны акадэмікам сюжэт быў найбольш складаным, прывабным для творцы.

Дзеянне разгортваецца ў полацкіх княскіх пакоях Рагнеды, якія мастак трактаваў у антычным духу. З высокім майстэрствам ён перадаў характар архітэктуры: антычныя пілястры імкнуцца ўверх, падкрэсліваючы веліч княскага палаца. Мазаічная мармуровая падлога і антычная ваза ў левым куде карціны ўзмацняюць асацыяцыі з класікай.

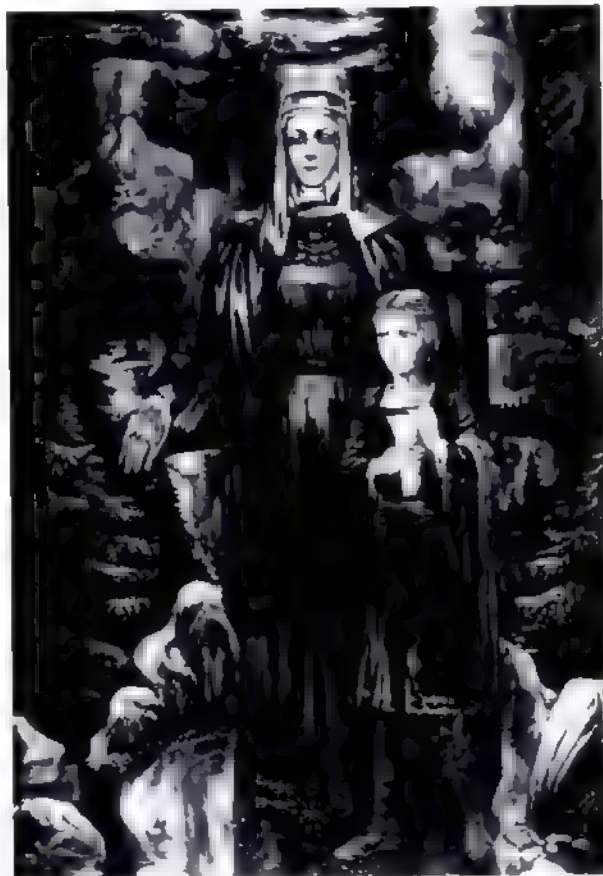
Беларускія гісторыкі і навукоўцы неаднаразова з захапленнем пісалі, што «рускі мастак Ласенка маляваў Рагнеду...» На самай жа справе Антон Ласенка маляваў Уладзіміра перад Рагнедай.

Галоўныя персанажы твора вызначаны і яго назваю, і месцам іх на палатне. Несумнінна, вядучую ролю ў кампазіцыі займае Уладзімір. Менавіта ён найбольш актыўны — гэта падкрэсліваецца рухам і каларытам. Схіліўшыся да Рагнеды, прыціскаючы руку да сэрца, ён быццам бы стараецца пераканаць яе ў чысціні сваіх памкненняў, у сіле і шчырасці свайго пачуцця. Карціна паказвае маладога князя не толькі як чалавека моцных пачуццяў, але і сцвярджае гераічны пачатак вобраза. Жорсткасці Уладзіміра, праяўленай пры захопе Полацка і забойстве Рагвалода з сынамі, не надавалася значэння. Характэрна, што і ў гістарычных працах ён не асуджаўся за разгром Полацка і забойства княскай сям'і: з афіцыйнага гледзішча гэта былі вымушаныя ўчынкі, неабходныя для дасягнення мэты. Аб долі Рагнеды ўспаміналі, але яе няшчасны лёс не атаясамліваўся з непасрэдным віноўнікам усіх яе бедаў. І ў даным выпадку герой і пераможца быў па-за асуджэннем, ён не толькі апраўданы, але і надзелены мастаком вялікай сілай абаяльнасці. Гэтая асаблівасць трактоўкі вобраза Уладзіміра істотная, бо выцякала з агульнай ацэнкі ролі князя Уладзіміра «Яснае сонейка» ў рускай гісторыі.

Больш умоўным вобразам кампазіцыі з'яўляецца постаць Рагнеды. У ёй адсутнічае тая моц рэальнасці, якой

надзелены іншыя персанажы. У трактоўцы выявы полацкай князеўны адчуваюцца два моманты, якія вызначаюць сутнасць гэтага вобраза. З аднаго боку, мастака цікавіць чалавечы лёс жанчыны, а з другога — драматычная гісторыя дачкі князя Рагвалода. Другі аспект вобраза — страта родных і Радзімы — з'яўляецца падтэкстам творчай задумы мастака. Гэты бок вобраза амаль не выяўлены ў дзеянні, ён маецца на ўвазе проста як папярэдняя падзея.

Затое Рагнеда як жанчына-пакутніца, якую напаткала жудасная бяда, паказана ў карціне ва ўсёй паўнаце, і яе печалавечыя пакуты з'яўляюцца характэрнай асаблівасцю вобраза. У творы беспрытомная Рагнеда напаяўляецца на прырэдным плане, лініі яе цела ўтвараюць павольны згіб, вы-



Аляксей Марачкін. Рагнеда. Алей, 1982.

С.Грыбкоў. Уладзімір і Рагнеда. Алей, 1870.



разна падкрэсліваючы яе грацыю і смутак. Постаці галоўных персанажаў карціны надта вялікія па маштабу і вынесены на прырэдні план — такім чынам мастак імкнецца максімальна засяродзіць на іх увагу гледача.

У 1767 годзе ўпершыню ў Санкт-Пецярбурзе быў надрукаваны Радзівілаўскі рукапіс, які дазволіў шырокаму колу пісьменнікаў і навукоўцаў пазнаёміцца са старажытным летапісаннем і мастацтвам мініяцюраў. Гэта шмат у чым абумовіла з'яўленне гістарычных прадаў вядомых рускіх гісторыкаў XVIII–XIX стагоддзяў — Тацішчава, Салаўёва, Ключоўскага, Карамзіна.

У 1836 годзе выдадзены «Жывапісны Карамзін, ці Руская гісторыя ў карцінках». Дзве гравюры Б.Чорыкава ў выкананні П. Іванова ілюструюць сюжэты з жыцця вялікіх князёў Кіеўскай Русі: «Спраба Рагнеды забіць Уладзіміра. 985» і «Ула-

дзімір даруе Рагнедзе». Мастакі ўжо больш смела трактуюць сюжэты — тут няма праяваў лаценкаўскай пачуццёвасці і прыхарапвання. Акцэнт мяняюцца: полацкая князеўна выходзіць на першы план падзеяў. У выпадку замаху на жыццё Уладзіміра яна паказана рашучай і моцнай жанчынай, поўнай непрымірымасці да мужа-забойцы. Вобраз Рагнеды даміруе, падаецца эпічна. Яна — галоўная гераіня малюнка.

Гэта першыя мастацкія творы, якія надалі вобразу Рагнеды належнае месца ў гісторыі, правільна і справядліва расставілі акцэнты. Упершыню ў іх быў перададзены драматызм падзеяў, бо на ранейшых творах адбілася слабая вызначанасць летапісных фактаў. Асветніцкія зрухі ў грамадстве падрыхтавалі глебу, і зерне гістарычнай праўды прарасло.

Лёс Рагнеды хваляваў не толькі гісторыкаў і мастакоў, але і паэтаў, кампазітараў XIX стагоддзя. Ужо пасля адкрыцця і публікацыі спісаў «Аповесці мінулых гадоў» пра Рагнеду пісалі драмы, вершы, а кампазітар Сяроў стварыў оперу «Рагнеда». У 1822 годзе паэт-дэкабрыст Кандрат Рылееў пераасэнсаван у вершах сюжэт легенды пра замах полацкай князеўны на Уладзіміра Кіеўскага ў сваёй драме, названай ім таксама «Рагнеда»; ён правёў гістарычную паралель паміж вобразам гордай, непакорлівай полацкай князеўны і жонкамі дэкабрыстаў.

Менавіта ў час уздыму рэвалюцыйнай сітуацыі ў Расіі, у 1870 годзе, з'яўляюцца два творы С.Грыбкова: «Уладзімір і Рагнеда», «Рэўнасць Рагнеды». Звычайна ў гістарычнай літаратуры гэтыя творы згадваюцца як прыдатак да «Уладзіміра перад Рагнедай» Ласенкі. Мастацкая крытыка амаль не надае ім увагі. Але ж яны створаны роўна праз сто гадоў пасля першай гістарычнай карціны на гэтую тэму. У карціне Грыбкова Рагнеда-жанчына паказана як чалавек глыбокіх пачуццяў, якога асабістая драма прымушае актыўна дзейнічаць. Складаны душэўны стан, унутраная экспрэсія ўвасоблены ў творы пераканаўча. Ідэальная прыгажосць гераіні, як перавага і веліч, прыцягваюць сімпатыі гледача.

Гістарычны вобраз Рагнеды, рэканструяваны ў выяўленчым мастацтве і іншых галінах культуры Расіі XVIII–XIX стагоддзяў, абудзіў творчую энергію беларускіх дзеяў XX стагоддзя.

Беларуская хваля Адраджэння першай паловы XX стагоддзя не магла абмінуць увасабленнем у мастацкіх вобразах гістарычную постаць Рагнеды. Многія лідары інтэлектуальнай эліты звярталіся да падзеяў тысячагадовай даўніны — пачатку беларускай дзяржаўнасці — з мэтай вылучыць у сюжэтах гістарычнай драмы матывы пераможнасці вольналюбівых пачуццяў ды памкненняў народа. Але самымі разгорнутымі, тэарэтычна абгрунтаванымі і эмацыянальна заостранымі творами-ілюстрацыямі (да паэмы «Рагнеда» Лявона Случаніна) з'яўляюцца працы мастака Уладаса Дрэма<sup>6</sup>. Яны сведчаць пра глыбокія і дасканалыя веды графіка ў галіне сярэднявечнага ікананісу, архітэктуры і этнаграфіі. Уладас Дрэма ў далейшым стаў вядомым як і мастацтвазнаўца, патрыярх беларуска-літоўскай культуры.

Стварэння ў часе Другой сусветнай вайны ў Вільні, ілюстрацыі сталіся адзіным выяўленым творам беларускага мастацтва на тэму Рагнеды ў першай палове XX стагоддзя.

У 80-ыя—90-ыя гады XX стагоддзя пашырэнне ў беларускім грамадстве чарговай хвалі беларускага Адраджэння і набыццё Беларуссю рэальнай незалежнасці абудзілі глыбокую цікавасць да гісторыі ў асяроддзі творчай інтэлігенцыі. Актualізацыя гістарычнай тэматыкі ў той час дала найбольш плённых творчых здабыткаў<sup>7</sup>.

Гэтая старонка беларускага мастацтва была распачата ў асяродку нашых сучаснікаў дзвюма адметнымі карцінамі Аляксея Марачкіна, што прысвечаны Рагнедзе і знаходзяцца цяпер у дзяржаўных музеях. У графіцы першым быў Анатоль Александровіч. Сваімі творами пра Рагнеду два мастакі, Аляксей Марачкін і Анатоль Александровіч, задалі тон, стымулявалі з'яўленне шэрага работ гістарычнай тэматыкі, сталі прыкладам высокай грамадзянскай пазіцыі ў мастацкім асэнсаванні вобраза Рагнеды, хоць, дакладней, вялікую колькасць мастацкіх твораў пра Рагнеду і яе лёс спадзіла сама эпоха — канец XX стагоддзя.

Сярод скульптараў першы свядома і паслядоўна пачаў працаваць над вобразам Рагнеды Аляксандр Шатэрнік. Самы ўдалы і па-мастацку значны ягоны твор — кампазіцыя «Векапомнае». Тут працываецца паралель паміж пакланеннямі продкаў-беларусаў камяням, дрэвам, прыродным стыхіям і годнай постаццю нашай славітай суайчынніцы. Агульны характар скульптуры — каменная глыбы — па пластыцы, па тэкстурцы сугучны рытмам беларускага краявіду, і ў той жа час — быццам боскай рукой, мастак здымае з гэтага каменя лішнія напластаванні эпохаў, выяўляючы хрысціянскую сутнасць вобраза.

Яшчэ ў 70-ыя гады графік Яўген Кулік пачаў распрацоўваць свае вобразы-рэканструкцыі першых летапісных князёў, уладальнікаў першых княстваў-дзяржаваў на беларускай зямлі — Рагвалода і Тура, Рагнеды і Ізяслава, імёны якіх ужо сталі сімвалам пачаткаў беларускай гісторыі і дзяржаўнасці. Твор Куліка, што падае выяву Рагнеды, манументальны і велічны... Але найперш мастак адметны ў гэтай серыі партрэтаў як рэканструктар эпохі, гістарычнага пласта, этнакультуры X стагоддзя. Па яго творах, як па падручніку, можна вывучаць этналагічныя тыпы твараў, менталітэты асаблівасці характараў, старажытныя княскія строі і ўпрыгажэнні.

Да цікавых, неардынарных пошукаў мастацкага ўвасаблення тэмы належыць вырашаны ў традыцыйнай для беларускай культуры форме ма-

Уладас Дрэма. 3 ілюстрацыі да паэмы «Рагнеда» Лявона Случаніна. Дрэварыт, 1944.

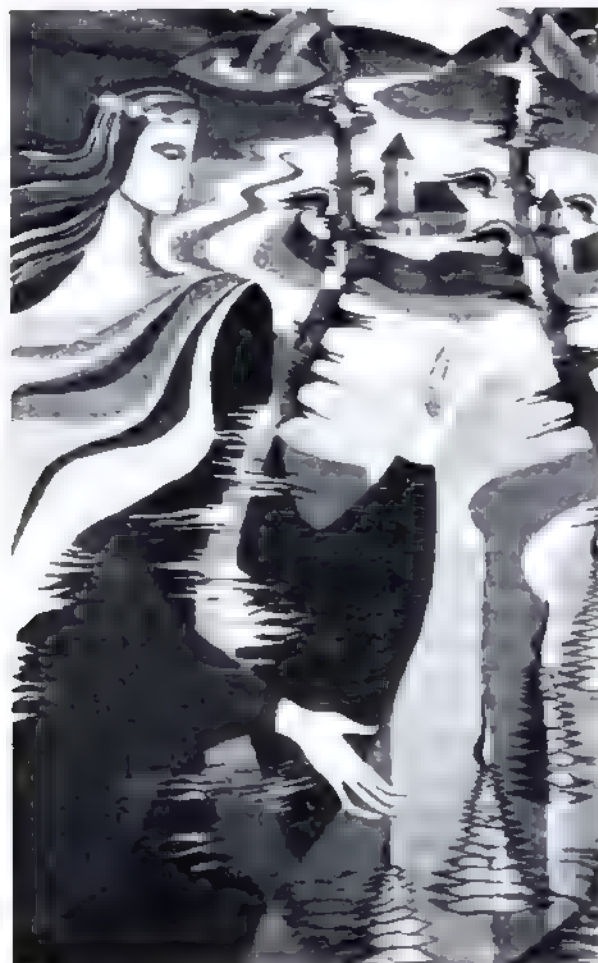






пісу. Вобраз Рагнеды, пададзены тут у трох розначасавых іпастасях, ад гэткай манументальнай падачы толькі выйграе. Гэты спелы твор выдатнага беларускага жывапісца, безумоўна, з'яўляецца мастацкім выказваннем высокага грамадзянскага гучання.

Трыпцік Янушкевіча — адна з нешматлікіх мастацкіх канцэпцый вобраза Рагнеды, што дасягнула манументальнай значнасці і гістарычнай пераканаўчасці пры пэўнай аскетызацыі выяўленчай мовы. І, мабыць, з твора Янушкевіча пачынаецца новая плынь у падыходзе да мастацкага асэнсавання вобраза гістарычнай асобы сучаснымі маладымі мастакамі. Фелікс Янушкевіч адыходзіць ад класічных канонаў станковага твора, выяўляючы тэндэнцыю прыярытэту канцэптуальнага вырашэння, прыхільнасць да знакавасці ў



Фелікс Янушкевіч.  
Рагнедзін лёс.  
Сцяна памяці.  
Алей, 1986.

Вольга Дзёмкіна.  
Песня з вякоў  
мінулых.  
Габелен, 1978.

Аляксандр Шатэрнік.  
Векапомае.  
Шамот, 1984.

ляванага дывана твор-кампазіцыя Віктара Маркаўца «Рагнеда і Ізяслаў». Апеляцыя да касмалагічных пазіцый народнай культуры, да сістэмы філасофска-знакавых сімвалаў, што сфарміраваліся на нашай зямлі на працягу тысячагоддзяў, узвядзенне сімвалічных выяваў Рагнеды і Ізяслава ды шэрага археалагічных знакавых рэчаў непасрэдна з тоўшчы заслаўскай глебы ў комплекс знакавых рытэнтаў культуры Беларусі — смелы, даколь не ўжываны ход творчага мыслення.

Адметны і жывапісны пошук Фелікса Янушкевіча, што напісаў карціну-трыпцік «Рагнедзін лёс. Сцяна памяці». Станковы твор яўна пазначаны рысамі манументальнага насценнага жыва-



адносінах творцы да абранага вобраза. Дарэчы, яшчэ ў 1980 годзе першым прапаведнікам такой канцэпцыі быў аўтар плаката «Беларусь» Уладзімір Крукоўскі. У яго творы жанчына ў намітцы — гэта абагульнены, зборны вобраз-сімвал Беларусі, Радзімы, Маці.

У габеленавай паззіі Вольгі Дзёмкінай постаць Рагнеды сустракаецца неаднойчы. І кожны раз праяўляюцца новыя адценні асобы. Рагнеда-маці, асветніца («Рагнеда»), Рагнеда — увасабленне душы народа, яго заступніца і ахвяра («Малітва»). Найлепшы вобраз беларускай князеўны, Рагнеды як жанчыны-легенды, як напамін продкаў створаны мастачкай у кампазіцыі «Песня з вякоў мінулых» (1978). Тут Вольга Дзёмкіна канкрэтна апелюе да вобразаў Заслаўя, а Рагнеда ў ле трак-

туецца як муза Беларусі, як песня, якая зарадзілася 1000 гадоў назад і гучыць над нашай зямлёй па сённяшні дзень.

Тэма Рагнеды надзвычай прыцягальная для нашых сучаснікаў, што так ці інакш звязаныя сваёй творчасцю з выяўленчым мастацтвам. Яна ўжо перастала быць прыярытэтай для станковых відаў выяўленчага мастацтва, затое стала ўлюбёным матывам розных відаў ужыткавага мастацтва — не толькі дываны і габелены прысвечаны Рагнедзе, але і кавярні, крамы, побытавыя ўстановы і інш. Як прыклад можна прывесці арыгінальнае афармленне экстар'еру і інтэр'ера цырульні «Рагнеда» па вуліцы Раманаўская Слабада ў Мінску, адкрыццё якой было прымеркавана да тысячагоддзя памяці слаўтай полацкай князеўны. Суперсучасны інтэр'ер аздаблены тканымі габеленамі-посцілкамі, саламянымі павукамі, кампазіцыямі з кветак і пано. Дызайн-праект інтэр'ера выкананы мастачкай Наталляй Гаўрылавай пад кіраўніцтвам вядомай саломяпляцельшчыцы Галіны Сапун у навукова-вытворчым прадпрыемстве «Скарбніца».

Узоры традыцыйных тканых вырабаў атрымалі творчае пераасэнсаванне ў сучасных праектах. Сцены цырульні ўпрыгожваюць зеленавата-вохрыстыя, з залатым ззяннем саламяных рытмаў дываны-посцілкі, ствараючы адмысловы нацыянальны каларыт установы, напэўняючы прастору сучаснага інтэр'ера самабытным гучаннем.

Шмат цікавых пошукаў і знаходак пабачылі свет на ніве беларускай культуры канца XX стагоддзя ў выніку абуджэння творчай актыўнасці ў сферы увасаблення старажытнай старонкі беларускай гісторыі, увасаблення вобраза Рагнеды як све-

тача нацыянальнай свядомасці. Але асаблівым, незвычайным укладам у «Рагнедыяну» нашага часу стаў пленэр-акцыя скульптара Генадзя Лойкі.

Гісторыкам дакладна невядома месца пахавання Рагнеды. Генадзь Лойка ўзяўся «адшукаць» тое месца і ўрачыста «адкапаў» князеўну, так бы мовіць, «віртуальна» — з пяску, чым унёс у выяўленчае мастацтва яшчэ адзін сюжэт на тэму Рагнеды і даказаў, што прах полацкай князеўны будзе вечна пакоіцца ў заслаўскай зямлі.

Пясчаная скульптура Рагнеды па велічнасці і манументальнасці магла паспрацаваць з каменным помнікам, а па імгненнасці свайго існавання кантраставала з вечнасцю легенды. Скульптурныя выявы з пяску нікуды не перанясеш: яны тут нараджаюцца, тут і паміраюць. Створаная з пяску Рагнеда была сімвалічна падаравана Заслаўю, — як бы адноўленая ў нашай свядомасці, як бы матэрыялізавала міф, свайго роду гімн Беларускага Адраджэння, што збырогся праз стагоддзі.

Пачалося новае тысячагоддзе, а значыць — і новая гісторыя, новае асэнсаванне мінуўшчыны. Трэба думаць, што ў трэцім тысячагоддзі беларусам яшчэ спатрэбіцца духоўны гераізм і ахвярнасць, каб забяспечыць сваёй краіне права суверэннай нацыі. І яшчэ неаднойчы паслужыць прыкладам самаадданасці і служэння Бацькаўшчыне нязгасны вобраз Рагнеды. Аднаведна павінны нарадзіцца ўслаўляючыя яе подзвігі новыя арыгінальныя творы беларускага мастацтва.

Артыкул напісаны паводле дыпломнай работы Святланы Манько-Радкевіч, абароненай у 2001 годзе ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.



Ермаловіч М. Першыя звесткі пра беларускую даўкіну // Бацькаўшчына. Мн., 1999.

Рыбаков Б.А. Миниатюры Радзивиловской летописи и русские лицевые рукописи X—XII веков // Радзивиловская летопись (факсимильное воспроизведение рукописи). М., С.-Пб., 1994.

Барвенава Г. Ручніковыя галаўныя ўборы на Беларусі ў X—XV стагоддзях // Ручнік у прасторы і часе. Мн., 2000.

Ракова М.М. Академия художеств и русская историческая живопись XVIII — первой половины XIX века // Вопросы художественного образования. Л., 1983.

Савинов А. Антон Павлович Лосенко. М.—Л., 1948.

Случанін Л. Рагнеда // Спадчына. 1991. № 4.

Гаранская Т. Старажытнае Заслаўе ў выяўленчым мастацтве // Памяць. Мн., 2000.

Лойка Г. Мы знайшлі Рагнеду // Буклет скульптурнага пленэру. Мн., 2000.

Генадзь Лойка.  
Заслаўе. Легенда  
з пяску. 2000.



## Рукатворнасць, згорнутая гісторыяй

Ірына КАРАНЕЎСКАЯ

<sup>1</sup> Zarys Historii Włókiennictwa na ziemiach Polskich do końca XVIII wieku. Wrocław — Warszawa — Kraków. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. 1966. S. 186.

<sup>2</sup> Там сама. S. 194.

<sup>3</sup> Хенель-Вернаскава М., Півонка М. Мастацкія тканіны 18–19 стст. Каталог выставы. Мінск — Кракаў, 1990. С. 30.

<sup>4</sup> Грыцкевіч А. Найдасканаласць тутэйшай і еўрапейскай. З гісторыі вытворчасці олудзіх паясоў // Мастацтва Беларусі. 1991. № 8. С. 38–69.

Дыван з кабашонам. Слонім. 4-ая чвэрць XVIII ст.

Габелен «Агляд літоўскіх войск пад Заблудавам». Фрагмент. Нясвіж ці Карэлічы. Каля 1760.



Мануфактурны мастацкі тэкстыль — адна з яркіх галін беларускага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, а перыяд з сярэдзіны XVI да пачатку XIX стагоддзя, напэўна, адзін з самых бліскучых у яго развіцці. Гэта час станаўлення і першага квітнення прафесійнага мастацкага тэкстылю, адаптацыі і замацавання асноўных тыпаў тканін (шпалера, дыван, кілім, пояс), засваення і пераасэнсавання іншаземных прыёмаў арнаментальнай, каларыстыкі, кампазіцыі ў спецыфічным праламленні тэкстыльнай тэхнікі. Гэта час, калі на аснове мастацкай мовы тканін з краін Заходняй Еўропы і мусульманскага Усходу ў беларускім прафесійным ткацтве з'явіліся самабытныя рысы.

Паводле ўзроўню развіцця вытворчасці мастацкіх тканін на акрэсленым гістарычным этапе можна вылучыць тры фазы: раннюю, высокую і познюю.

Ранняя фаза ахоплівае амаль што два стагоддзі — прыкладна з сярэдзіны XVI да сярэдзіны XVIII ст. У гэты час у матэрыяльную культуру беларускай шляхты і магнатаў прыходзяць мануфактурныя тканіны іншаземнай (заходнееўрапейскай і блізкаўсходняй) вытворчасці: шпалера («габелен», «арас», «апон», «абіццё») — бязворсавы аднабаковы дыван, прызначаны для ўпрыгожвання сцен памяшканняў. Яго выраблялі на адной аснове, якая цалкам затыкалася густа збітымі ніткамі ўтку з тонка спрадзенай воўны. Менавіта ніткамі ўтку ствараецца сюжэтная кампазіцыя, заключаная ў арнаментальную раму, — самае характэрнае для шпалеры. Адной з разнавіднасцей шпалеры быў антыпедыум (хоць сустракаюцца і вышываныя антыпедыумы). Яго цэнтральная сюжэтная кампазіцыя ўяўляла сабой

сцэну хрысціянскага зместу. Ён аздаблялі прэзіднюю частку алтарнай загарадкі ў касцёле або выкарыстоўвалі як дыванок, на якім хтось з вышэйшага саслоўя кленчыў пры маленні. Кілім («маката», «дыўдык», «апон») — бязворсавы двухбаковы дыван, вытканы на адной або некалькіх асновах, цалкам славяных пад шчыльна збітымі ніткамі ўтку з воўны грубага прадзення. Яго арнаментальнасць найчасцей мела выгляд сіметрычнай, рытмізаванай кампазіцыі, утворанай раслінна-геаметрычнымі матывамі. Яна, як і сюжэтная частка шпалеры, упісвалася ўнутр арнаментальнага бардзюра. Выкарыстоўваўся кілім найперш для накрывання

ложкаў, лаваў, сталаў, а таксама як аздабленне для сцен і падлогаў (у маёнтках ці сядзібах бяднейшай шляхты, дамах мяшчан); дыван («каберац», «дыўдык») — ворсавая аднабаковая грубая дэкаратыўная тканіна з сіметрычным дэкорам пераважна арнаментальнага характару. Вытыкалася на аснове, не бачнай з-пад вузлаў нітак утку. Прызначалася для аздаблення падлогаў і сцен памяшканняў; узорыстатканы «пас» — двухбаковы пояс з яркім трохчасткавым кампазіцыйным падзелам на падоўжаную сярэднюю частку («сярэдняк»), звычайна дэкараваную геаметрычна-рашчоткавымі модульнымі матывамі, і дзве аднолькавыя канцавыя («галовы»), упрыгожаныя стылізаванымі выявамі раслін або складанымі геаметрызаваан-абстрактнымі формамі. Яго тклі з шаўковых нітак, часта з невялікім дадаткам ваўняных, вельмі тонка спрадзеных, або металічных — залатых ці сярэбраных.

У XV–XVI стст. магнаты прывозяць гэтыя тканіны з замежных вандровак, вучобы або ваенных кампаній. Шпалеры высокага гатунку з'яўляюцца ў каралеўскім палацы пасля шлюбу



Жыгімонта I Старога і Воні Сфорца ў ліку пасагу маладой. Згадваюцца, прынамсі, 18 шпалераў з серыі «Дзеі Міласэрнасці» і чатыры парц'еры для акон<sup>1</sup>. Высокая якасць, прыгажосць і навізна іншаземных мануфактурных тканін спарадзілі ў сярэдзіне XVI ст. валькі попыт на іх, які ад стагоддзя да стагоддзя толькі павялічваўся. Як водгук на яго пры каралеўскім палацы на Вавелі ў Кракаве наладжваецца дзейнасць першых майстэрняў па вырабу шпалераў на італьянскі манер, куды запрашаюцца майстры-іншаземцы. Іх фундае каралева Бона, сама італьянка паводле паходжання. А ўжо з другой паловы XVI ст. шпалеры і кілімы імпартауюць у Рэч Паспалітую (куды з 1569 г. увайшлі беларускія землі) з Італіі і Фландрыі, а дываны і паясы — з Асманскай імперыі. Робіцца справай шляхецкага гонару мець іх у сваім маёнтку. Так, у гістарычных крыніцах, якія апаздаюць аб прыёме Міхаіла Радзівіла Чорным у сябе ў Вільні ў 1553 г. караля Жыгімонта II Аўгуста, асабліва акцэнтуюцца, што «пакой для караля быў упрыгожаны шпалерай а выяваю «Хрышчэнне Ісуса Хрыста»<sup>2</sup>. Трывалая цікавасць

да мануфактурных мастацкіх тканін вядзе да наладжвання іх мясцовай вытворчасці. На працягу XVI — пачатку XVIII стст. паступова слабілаюцца сакрэты прыгатавання прыдатнай сыравіны, тэхналогій вырабу тканін, асэнсоўваюцца асаблівасці мастацкай мовы тэкстылю. Нарэшце ў першай палове XVIII ст. на беларускіх землях адкрываюцца першыя мануфактуры па вытворчасці мастацкіх тканін. Іх вырабы паўтараюць усходнія ці заходнееўрапейскія ўзоры. Ва ўладаннях Радзівілаў пачынае дзейнічаць шэраг ткацкіх прадпрыемстваў. У Вельску-Падляшскім было створана аж тры мануфактуры. Іх фундавала жонка Караля Станіслава Радзівіла Ганна Катажына Радзівіл з роду Сангушкаў. Прыблізна 1720 годам датаецца пачатак дзейнасці майстэрні па вырабу і вышыўцы кашуль, бялізны, бальных хустачак (імі прыкрывалі аголеныя вялікім дэкальтэ сукенкі грудзі і плечы). Каля 1727 г. была заснавана мануфактура па вытворчасці дываноў, або кілімаў, — архіўныя крыніцы называюць сярод яе вырабаў «дываны для шатроў» і «дыўдыкі» (таксама дываны, ці кілімы, з воўны ангорскай казы) і «пакрыцці для сталаў» (кілімы). А паміж 1728 і 1733 гг. (некаторыя крыніцы адносяць гэту дату да 1733–1737 гг.) значыцца дзейнасць яшчэ аднаго тэкстыльнага прадпрыемства, на жаль, таксама дакладна невядома, што менавіта на ім выраблялі, верагодней за ўсё, шпалеры і вышываныя антыпедыумы<sup>3</sup>.

У 1730-ых гадах у Слуцку ва ўладаннях Гераніма Фларыяна Радзівіла ўзнікае мануфактура па вытворчасці ўзорыстатканых паясоў, а да 1743 г. аналагічнае прадпрыемства — у Нясвіжы пры двары Міхаіла Казіміра Радзівіла Рыбанькі.

Акрамя радзівілаўскіх, у першай палове XVIII ст. (каля 1720 г.) адкрываецца шпалерная мануфактура ў адным з маёнткаў шляхецкага роду Алізараў (ім належалі землі на ўсходзе Палесся і частка валынскіх зямель). Да 1721 г. мануфактура па вытворчасці дываноў пачала працаваць ва ўладаннях магнацкага роду Сапегаў. Верагодна, што падобныя прадпрыемствы існавалі і ў іншых мясцях Беларусі, толькі звесткі пра іх да нас пакуль не дайшлі.

Высокая фаза ў развіцці беларускага прафесійнага мастацкага тэкстылю прыпадае на другую палову XVIII ст. Мы ўжо казалі, што да гэтага часу тканіны высокіх гатункаў трывала ўвайшлі і ў побыт, і ва ўрачыстае, і ў культывае жыццё заможных слаёў насельніцтва — магнатаў і шляхты<sup>4</sup>. У XVIII ст. яны сталі нават абавязковым аtryбутам традыцыйных абрадаў. Неўзабаве пасля нараджэння немаўля клалі на бела-чырвоны ці бела-чорны кілім або дыван, верылі, што гэта засцеражэ дзіця ад сурокаў і змага чарадзеяўства. Падчас заручын і вячання ў касцёле жаніх і нявеста станаўліся на квяцісты дыван ці кілім. Гэта сімвалізавала новых шлях, на які ўступалі маладыя, і адначасова было зычэннем ім дабрабыту і здаровых нашчадкаў. На невялікіх шпалеры з выявай рэлігійнай падзеі або святога заступніка — антыпедыуме, як ужо гаварылася, прадстаўнік вышэйшага саслоўя кленчыў пры маленні. На дыване яго каралі («выхоўвалі»), бо класці на голую зямлю ці даву шляхціца лічылася ганебным. Тканіны супра-

ваджалі чалавека і на той свет. Цела нябожчыка захувалі ў ваўняны кілім, колер якога значыў дасведчанаму чалавеку прычыну смерці. Нефарбаваны светлы кілім гаварыў, што чалавек памёр ад старасці, хваробы або раптоўна. Барвяны колер тканіны сведчыў пра геройскую смерць у баі. Дыванамі і кілімамі засцілалі шлях ад касцёла, дзе нябожчыка адпывалі, да фамільнага склепа, дзе яго хавалі. Мастацкімі тканінамі ўпрыгожвалі труну і катафалк у некалькі радоў, апошні рад абавязкова павінен быў цягнуцца па зямлі, як і капа, якой закрывалі спіну любімага кая памерлага (яго вялі за труной)<sup>5</sup>.

Мануфактурныя мастацкія тканіны ўказвалі на саслоўны стан і родавую годнасць чалавека. Так, яго высокая сацыяльнае і маёмаснае становішча абвясчаў узорыстатканым шырокі і доўгі пояс, завязаны паверх кунтуша, верхняга мужчынскага адзення. Да канца XVIII ст. кунтушовы пояс становіцца абавязкова часткай шляхецкага касцюма, праігнараваць якую азначала згубіць саслоўны гонар. Да сярэдзіны XVIII ст. неабходным аtryбутам інтэр'ераў паладаў і маёнткаў аказваюцца шпалеры. Яны не толькі ўпрыгожваюць, але ў значнай меры і ацпляюць вялізныя залы. Больш таго, шляхецкая годнасць патрабуе, каб побач з галерэяй жывапісных партрэтаў продкаў была яшчэ адна — з выкананымі ў шпалернай тэхніцы агромістымі карцінамі-тканінамі, якія павінны былі расказаць пра слаўныя падзеі з гісторыі роду. Мастацкія тканіны мануфактурнай вытворчасці рознага кшталту ацэньваюцца як адзін з найлепшых падарункаў, вартых каралёў, прыдатных да любой урачыстасці.

Другая палова XVIII ст. — час росквіту беларускага мануфактурнага тэкстылю. Заснаваныя ў першай палове стагоддзя, радзівілаўскія ткацкія мануфактуры мадэрнізуюцца, пераўтвараюцца, пераводзяцца ў іншыя маёнткі і працягваюць інтэнсіўна працаваць. Міхаіл Казімір Радзівіл Рыбанька, сын Ганны Катажыны Радзівіл, які атрымаў у спадчыну ад стрыечнага брата Гераніма Фларыяна слуцкія землі, у 1762 г. аб'яднаў нявіжскую і слуцкую мануфактуры па вытворчасці паясоў. Ён жа, відаць, перавёў шпалерную мануфактуру, заснаваную маці, з Бельска-Падляскага спачатку ў Мір (паміж 1747–1750 гг.), потым у Нясвіж (да 1752 г.) і, нарэшце, у Карэлічы — каля 1760 г.<sup>6</sup> Пра яе паспяховае дзейнасць у 1786 г. згадваў «Гандлёвая газета», а ў 1792 г. яна ж выказвала шкадаванне, што мануфактуру зліквідавалі<sup>7</sup>.

Побач са старымі ўзнікае мноства новых мануфактур па вырабу мастацкіх тканін. Вось толькі найбольш значныя з іх. У 1760-ых гадах у Гродне паводле загаду і фундацыі караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага надворны падскарбі літоўскі Антоні Тызенгаў заснаваў вялікі вытворчы комплекс, куды ўваходзіла больш за дваццаць прадпрыемстваў (частка іх размяшчалася ў горадзе, другая ў яго прадмессях — у Гарадніцы і Ласосне). У склад гэтага комплексу ўваходзіла і некалькі мануфактур мастацкага тэкстылю: па вырабу кунтушовых паясоў (дзейнічала прыкладна з 1768 г.), кілімаў і, верагодна, дываноў, хоць у гістарычных крыніцах, якія пры-

<sup>5</sup> Tkanina polska. Warszawa, 1959. S. 12.

<sup>6</sup> Хенель-Вернаскава М., Півонка М. Мастацкія тканіны 18–19 стст... С. 32.

<sup>7</sup> Pagaczewski J. Gobeliny polskie. Kraków, 1929. S. 56.

<sup>8</sup> Гродзенскія каралеўскія мануфактуры. БелЭн. Т. 5. Мн., 1997.



Габелен «Вакханка». З мануфактуры Міхаіла Казіміра Агінскага. 1760–1780.

Габелен «Геркулес». З мануфактуры Міхаіла Казіміра Агінскага. 1760–1780.



\* Хенель-Бернасікова М., Півонка М. Мастацкія тканіны 18–19 стст... С. 34.

<sup>10</sup> Swiękowski E. Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i hafciarstwa objaśniony zabytkami Muzeum Narodowego w Krakowie. Kraków. Wydawnictwo Muzeum Narodowego, 1906. S. 160.

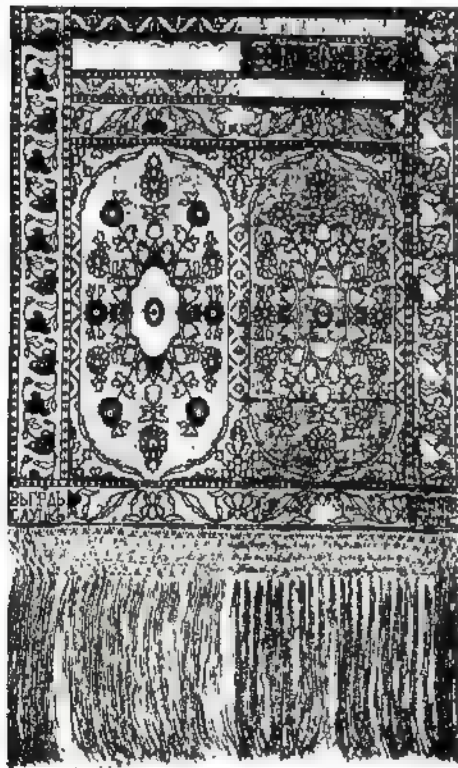
<sup>11</sup> Мальдзіс А. Беларусь у юстэрку меуарнай літаратуры XVIII ст. Нарысы быту і звычаяў. Мн., 1982. С. 148.

<sup>12</sup> Гісторыя Беларусі. Ч. 1. Ад старажытных часоў па люты 1917 г. Мн., 1998. С. 269–270.

<sup>13</sup> Вотчынная прамысловасць. БелЭн. Т. 4. Мн., 1997.

<sup>14</sup> Chruszyńska J. Pasy kontuszowe z polskich manufaktur i pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa, 1995. S. 300–303.

Пояс да кунтуша. Слуцк. 1793–1807.



водзяць спіс заснаваных у Гродне мануфактур, апошняя не значыцца<sup>9</sup>.

Закладаюцца ткацкія мануфактуры і ва ўладаннях Агінскіх. Міхаіл Казімір Агінскі адкрыў у 1780-ых гадах шпалерную мануфактуру ў Слоніме. З канца 1780-ых гадоў дзейнічае ў Слоніме і прадпрыемства па вытворчасці дываноў. Міхаіл Клеафас Агінскі заснаваў у канцы XVIII ст. мануфактуру па вытворчасці паясоў і шпалерную майстэрню ў Сакалове-Падляшскім<sup>9</sup>.

У канцы XVIII ст. мануфактурны мастацкі тэкстыль фундуець Сапегі. У Ружанах сярод іншых мануфактур яны адкрываюць і прадпрыемства па вытворчасці ўзорыстатканых паясоў<sup>10</sup>.

Побач з вялікімі прадпрыемствамі ўнікаюць і шматлікія дробныя майстэрні па вырабу мастацкіх тканін (перш за ўсё кілімаў). З адным-двума варштатамі, з невялікай колькасцю ткачоў, яны выпускаюць тканіны галоўным чынам для забеспячэння попыту ўласнага двара. Фундаваць такія прадпрыемствы маглі і сяродняя шляхта, таму рэдкі фальварак не меў сваёй майстэрні. Іх дзейнасць часта згадваецца ў літаратурных крыніцах. Так, Ф. Булгарын піша, што «у Русінавічах, у майнтку Апохоўскай, сястры яго прадзеда, была майстэрня па вышыванню дываноў і шпалераў, у якой працавалі шляхціцкі і вясковыя дзяўчаты. На дыванах вышываліся батальныя і паляўнічыя сцэны з чалавечымі постацямі ў натуральны рост. Прадукцыя русінавіцкай мануфактуры пасылалася нават на каралеўскі двор». С. Тучкоў сведчыць, што «шклоўскі шляхціц Зорыч у сваіх маёнтках завеў розныя фабрыкі», сярод іх — і шаўковых тканін. «Але гэтыя прадпрыемствы, апрача стратаў, амаль нічога яму не прыносілі, бо ён любіў дарыць свае вырабы ўсім, хто толькі з цікавасцю іх аглядаў»<sup>11</sup>.

Апошняя, позняя фаза развіцця беларускага мануфактурнага мастацкага тэкстылю ахоплівае канец XVIII — першую палову XIX ст. Гэта час рэзкага (за два-тры гады) ці паступовага (да пяцідзясяці год) заняпаду большасці мануфактур. Да сярэдзіны XIX ст. амаль усе яны перасталі існаваць. Прычыны заняпаду і яго хуткасць бачаць перш за ўсё ў палітычнай гісторыі краю. Тры падзелы Рэчы Паспалітай, уключэнне беларускіх земляў у склад Расійскай імперыі на правах правінцыі абумовілі карэнныя змены ў ладзе былой дзяржавы, што і стала гібельным для большасці мануфактур. На беларускіх землях заканадаўча ўводзіцца землеўладанне расійскага дваранства за кошт дзяржаўнага фонду. Да сярэдзіны XIX ст. удзельная вага расійскіх памешчыкаў складала тут 1%, а плошча іх землеўладання — 21,7%. У апазіцыйна настроенай беларускай шляхты канфіскауюцца маёнткі — за ўдзел у антыўрада-

вай (антырасійскай) дзейнасці. Толькі да 1800 г. на тэрыторыі Беларусі, а таксама ў Невельскім і Себежскім павятах было канфіскавана 26 маёнткаў з 36050 сялянамі (падлічваліся толькі асобы мужчынскага полу)<sup>12</sup>. Многія шляхецкія і магнцкія сем'і збанкрутавалі, збяднелі. А калі ўлічыць, што большасць мануфактур і ў лепшыя гады сваёй дзейнасці былі нерэнтабельныя, то натуральна тлумачыцца іх закрыццё нават ва ўладаннях тых магнатаў, на якіх агульны палітычна-эканамічны крызіс адбіўся не вельмі моцна. Яшчэ адна прычына заняпаду мануфактурнай вытворчасці была ў тым, што на момант анексыі земляў амаль што ўсе мануфактуры на тэрыторыі Беларусі (мастацкага тэкстылю ў тым ліку) існавалі ў структуры вотчынай прамысловасці, якая склалася яшчэ каля XII ст. Вотчынная прамысловасць — гэта прадпрыемствы вотчыны, маёнтка, землеўладання, дзейнасць якіх заснавана пераважна на перапрацоўцы ўласнай сыравіны і выкарыстанні працы вотчынінікаў — прыгонных сялян. Калі была неабходнасць запрашаць майстроў з іншых мясцін, закупаць сыравіну, матэрыялы ці абсталяванне, то фундаваў гэтыя аперацыі ўладальнік вотчыны. Вырабы такога прадпрыемства прызначаліся найперш для задавальнення патрэбаў вотчыны, і толькі лішкі вытворчасці маглі ісці на продаж. Уключэнне беларускіх земляў у склад Расійскай імперыі азначала і аўтаматычную перабудову эканомікі краю — з вотчынай гаспадаркі на агульнадзяржаўную, прынятую ў Расіі. Вотчынным мануфактурам імкліва закрываюцца. Калі ў 1796 г. на Беларусі было 8649 прадпрыемстваў вотчыннага тыпу, на якіх працавала амаль што 15000 чалавек, то да 1861 г. (адмена прыгоннага права ў Расіі і звязаны з гэтым поўны крах вотчынай прамысловасці) іх засталася толькі 2313<sup>13</sup>.

Адзіным больш-менш буйным тэкстыльным прадпрыемствам, якое працавала да сярэдзіны XIX ст. (дакладней, да 1846 г.) была радзівілаўская мануфактура па вырабу ўзорыстатканых паясоў. Але і на ёй няўмольна падаюць аб'ёмы вытворчасці, змяншаецца колькасць варштатаў, звальнюцца мастакі і ткачы. Так, у 1795 г. з 24 варштатаў працуюць толькі 12, у 1843 г. — ужо толькі 2<sup>14</sup>.

Адзіным жа відам мастацкіх тканін, які працягваў існаваць у XIX ст., заставаліся кілімы. Гэта тлумачыцца шырокім дыяпазінам іх ужытку (у палацах магнатаў, у маёнтках шляхты, у дамах мяшчан, хацінах заможных сялян; у якасці ўпрыгожання сцен і падлогаў, пакрыццяў ложкаў, лаваў, сталоў і інш.), параўнальна прастай ткацкай тэхналогіяй і таннасцю сыравіны — грубых ваўняных нітак нешматлікіх колераў. Але з 40-ых гадоў XIX ст. і гэтая вытворчасць пераходзіць з разраду мастацкіх рамёстваў у кшталт хатніх жаночых работ. Спрашчаецца тэхналогія, забываюцца традыцыі, губляецца стыль.

Такім чынам, на працягу XVI–XIX стст. на беларускіх землях узнікае, развіваецца і занепадае мануфактурная вытворчасць мастацкіх тканін, сярод якіх былі створаны сапраўдныя шэдэўры тэкстыльнага мастацтва, што трывала ўвайшлі ў гісторыю дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі і памежных з ёю краін: Польшчы, Літвы, Украіны, Расіі.

## Метал, агонь і ўмелыя рукі

Яўген САХУТА



Традыцыя правядзення рэспубліканскіх святаў-конкурсаў па розных відах традыцыйных рамёстваў, якія штогод ладзіць Беларускі саюз майстроў народнай творчасці, не была парушана і сёлета. У самы разгар лета на тэрыторыі музея матэрыяльнай культуры «Дудуткі» прайшло Першае рэспубліканскае свята-конкурс кавальства «Залатая падкова».

...З усіх відаў традыцыйных рамёстваў кавальства ў апошні час было ці не самым занябаным, хоць калісьці яно было адным з самых пашыраных. Яго вельмі шанавалі і ў горадзе, і ў вёсцы. Але ў сярэдзіне мінулага стагоддзя гэтае рамёство апынулася на мяжы заняпаду. Праўда, пры калгасна-саўгасных мехдварах звычайна былі майстры-металаапрацоўшчыкі, якія збольшага ведалі і кавальскую справу. Але ўзровень іх майстэрства быў далёкі ад колішняга, бо ў гэтым не было асаблівай патрэбы. Скліпаў ці зварыў з'яманую дэталю камбайна — і добра. Пра мастацкае кавальства казаць не даводзілася. За цэлых паўстагоддзя цяжка згадаць хоць бы адну работу, на якой экспанаваліся б кавальскія работы. Чуткі пра кавальскія конкурсы ў суседніх краінах успрымаліся як нешта нерэальнае. Куды ўжо нам...

Новыя часы, калі людзі зноў пачалі цікавіцца забытай спадчынай, не абмінулі і кавальства.

І стымулятарам тут былі не столькі духоўныя памкненні, колькі практычныя запатрабаванні часу (як, зрэшты, у гісторыі рамёстваў было заўсёды). Актыўнае індывідуальнае будаўніцтва па арыгінальных праектах, узвядзенне храмаў, рэстаўрацыя старой забудовы змусілі ўспомніць пра тое, якую важную ролю кавальства можа адыграць і ў знешнім аздабленні, і ў афармленні інтэ'ераў — хоць сядзібы ў стылі «рэтра», хоць найсучаснейшага офіса. Ёсць попыт — будзе і прапаноў. Да кавальскіх горнаў пачалі станавіцца маладыя хлопцы, якія часта не мелі нават далёкай кавальскай радні, затое гарэлі жаданнем аваладаць сакрэтамі «вогненнага» рамёства. Праўда, гэты працэс па сваіх маштабах непараўнальны, скажам, з адрэджаннем саломалляцення: і патрэба не такая значная, і тэхналагічныя магчымасці непараўнальныя. І тым не менш лік майстроў-кавалёў, якія заявілі пра сябе ў розных кутках краіны, апошнім часам пайшоў на дзесяткі. Гэта і дало падставы зрабіць першы маштабны агляд сучаснага стану кавальскага рамёства, яго тэхналагічнага і мастацкага ўзроўню, ацаніць страты і набыткі, адносіны да ўласнай спадчыны і сучасных дасягненняў.

Плённае супрацоўніцтва Саюза майстроў з Міністэрствам культуры і яго падраздзяленнямі дазволіла выпрацаваць правільную метадыку



Аляксандр Чумакоў — адзін з аўтараў каванага дыназаўра.

У моцных руках патомнага кавалю Іосіфа Пойвіча кавальскія прылады — нібы дзіцячы цацкі.

Конкурс у разгары.



правядзення такіх маштабных акцый: спачатку яны ладзіцца на абласным узроўні, потым іх пераможцы з'езджаюцца на рэспубліканскае свята-конкурс. На гэты раз правесці сваё кавальскае свята (з непаўторнай назвай «Багрымаў перазвон») адважылася толькі Брэстчына — і выдатна яго наладзіла! Зрэшты, гэта зусім не папрок іншым абласцям. Правесці кавальскі конкурс — гэта не пляцельшчыкаў з пучкамі салома ці лазы пасадзіць за сталы ці ў любым памяшканні, ці пад дрэвам у парку... Той жа Брэсткі абласны грамадска-культурны цэнтр не стаў ламаць галаву над складаным пытаннем здабычы кавальскага абсталявання, а, мабілізаваўшы ўсе магчымае і немагчымае, узяў ды і загадаў выраб выдатных зборна-разборных горнаў, што паддуваліся адным вентылятарам. Каля іх адначасова маглі працаваць усе семнаццаць кавалёў, што з'ехаліся з розных куткоў Брэстчыны на бераг маляўнічага возера пад Баранавічамі. Сярод іх — ужо добра вядомыя прадстаўнікі маладога пакалення майстроў — Зыгмунд Сабко, Іван Квятко, Аляксандр Адамчык, Мікалай Фамічоў, Іван Макарчук са сваімі вытанчанымі, высокамастацкімі і часам не зусім звыклымі творами. Чаго варты, напрыклад, каваны... шкілет дыназаўра, які прывезлі Вадзім Філатаў і Аляксандр Чумакоў з Брэста! Але не згубіліся на гэтым фоне і самабытныя сельскія кавалі Іосіф Пойвіч, Адам Селюжыцкі, Алег Лойка, Іван Колтух з іх традыцыйнымі матыкамі, драпашкамі, секачамі і, вядома ж, падковамі. Майстэрства — яно і ёсць майстэрства, нават у самай прازیснай рэчы сябе засведчыць...

У Дудуткі, на Першае рэспубліканскае свята-

конкурс кавальства «Залатая падкова», прыехала 15 майстроў з большасці абласцей. На жаль, Магілёўшчына на запрашэнне не адгукнулася. Гомельшчына заявіла пра ўдзел трох майстроў, але па нейкіх прычынах ніводзін з іх не прыехаў. Брэстчына ж не толькі дэлегавала самую прадстаўнічую каманду кавалёў, але і дала напракат пасяхова апрабавання горны. Музей паклапаціўся пра метал і вугаль, нават прыняў некалькіх майстроў на тыднёвы пленэр, за што яны аздобілі музейныя будынкі арыгінальнымі каванымі шылдамі.

Шматлікім гасцям на свяце было што паглядзець. І перш за ўсё — гэта прывезеныя калекцыі кавальскіх работ. Спецыяльна да свята бацька і сын Дубіны з Глыбокага змайстравалі паменшаную копію колішняй акаванай брычкі. Дачуўшыся пра конкурс, мінскі каваль Леанід Назараў, які ў свой час прымаў актыўны ўдзел у аднаўленні Траецкага прадмесця, прывёз багатую калекцыю падсвечнікаў і свяцільняў. Магчыма, сучасных прамысловых тэхналогій дэманстравала фабрыка мастацкіх кавальскіх вырабаў з Віцебска.

Але, несумненна, найлепшым відовішчам быў сам конкурс, які доўжыўся амаль чатыры гадзіны. Вядома, за такі час значнага твора не адкуеш, тым больш не даведзеш яго да належнага выгляду. Але ўласнае майстэрства і магчымасці такога на першы погляд «халоднага» матэрыялу, як звычайнае жалеза, прадэманстраваць можна. Майстры з Глыбокага Аляксандр Дубіна і яго сын Дзяніс мудравалі над ажурным крыжам. Брэсткія арыгіналы Вадзім Філатаў і Аляксандр Чумакоў паспелі адкаваць дзівосную рыбу-шкілет, якая папоў-

ніла іх «палеанталагічную» калекцыю. Віцячанін Ігар Дарожка, Юрый Фурс з Паставаў, Аляксандр Піразеў з Вілейшчыны, Іван Квятко і Аляксандр Адамчык з Баранавічаў выштукоўвалі арыгінальныя падсвечнікі. Дваццацігадовы Пеця Смалікаў, які працуе ў музеі кавалем, паспеў адкаваць завесу і клямку, коў гэтаму яго асабліва ніхто й не вучыў.

Вось толькі конкурс на лепшую падкову — сімвал свята — не атрымаўся. Магчыма, таму, што на конкурсе не было майстроў старэйшага пакалення, для якіх вырабіць падкову і «абуць» каня заўсёды лічылася найпершым абавязкам, сведчаннем іх кавальскага майстэрства. А ў маладых майстроў ужо іншыя арыенцыры. Але сітуацыю паправіў выдатны майстар-універсал з Гродна Юрый Круш. Пад заканчэнне конкурсу ён пачаў каваць маленькія сувенірыя падкоўкі і тут жа раздаваць іх шчасліўчыкам. Пакуль працавала журы, ён адкаваў іх добры дзесятак. Май-



стру па праву прысудзілі прыз глядацкіх сімпатый. Ён жа атрымаў і яшчэ адзін спецыяльны прыз — «За вялікі ўклад у адраджэнне і развіццё кавальства».

У цэлым жа конкурс пацвердзіў агульную тэндэнцыю да развіцця традыцый, нярэдка больш ці менш прыкметны адыход ад іх, арыентацыю на сучасныя запатрабаванні, засваенне ці распрацоўку новых тэхналогій і г. д. Калі гэта ярка дэманструе, напрыклад, такі тыпова народны від рамяства, як саломаліценне, то што ўжо казаць пра кавальства з яго інтэрнацыянальнай спецыфікай! Масавы характар яно ніколі не мела, адзіны на ўсю вёску ці нават акругу каваль звычайна не выходзіў за межы задавальнення звычайных побытавых патрэб навакольнага люду, а калі атрымліваў нейкі пачэсны заказ на унікальны твор (напрыклад, адкаваць крыж на храм), то не ленаваўся нешта пераняць у больш кваліфікаваных месцічковых ці гарадскіх майстроў. Тыя ж, у сваю чаргу, актыўна арыентаваліся на агульнаеўрапейскія дасягненні. Таму ў кавальстве нейкія лакальныя і нават нацыянальныя адметнасці не такія заўважныя, як, скажам, у ткацтве. Праўда, традыцыйныя каваныя рэчы побытавага прызначэння, як і іншыя ўзоры этнаграфіі, нярэдка выяўляюць характэрныя мясцовыя адметнасці. Напрыклад, каваныя драпашкі ці матыкі на Палессі не такія, як на Паазер'і, і называюцца яны па-рознаму. Але ж хто з сучас-

ных майстроў будзе пэцкацца з той драпашкай ці матыкай? Фігурныя вароты, шыкоўны каміны набор ці адмысловы падсвечнік — гэта калі ласка. Можна па малюнку заказчыка, можна і з нейкай карцінкі ў замежным часопісе па кавальству ці дызайну. У адпаведнасці з нашымі традыцыямі? А тут майстар, нават пры самых лепшых намерах, зноў непазбежна сутыкнецца з колішнімі дасягненнямі гарадскога цэхавога рамяства — развітога, высокамастацкага, з шырокім дыяпазінам асартыменту вырабаў і прыёмаў дэкору, але, як ужо адзначалася, з актыўным засваеннем замежных набыткаў. Таму, відаць, трэба змірыцца з тым, што творчасць сучасных кавалёў — і ўласныя творчыя фантазіі, і адвольныя інтэрпрэтацыі ўсяго, што яны ведаюць і бачаць. Зрэшты, гэта датычыць не толькі кавальства.

...Многія госці і ўдзельнікі свята выказвалі шкадаванне, што такое відовішча аказалася ў некаторым сэнсе «камерным». Маўляў, трэба было правесці свята-конкурс у сталіцы ці іншым буйным паселішчы, няхай бы такое дзіва пабачылі тысячы. А прычына простая: першапачаткова арыентаваліся на дзеючую музейную кузню. Усё ж такі нейкая база, а калі расстарацца яшчэ пару пераносных горнаў, то і конкурс можна праводзіць. Урэшце рэшт, кузня нават і не спатрэбілася, хапіла ўжо згаданых спецыяльна вырабленых горнаў, якія можна ставіць усюды, дзе ёсць электрычны слуп. Так што наступнае кавальскае свята (калі адбудзецца) абяцае быць больш даступным і маштабным.

Фота аўтара.



Каля горна — Юрый Круш.

Творчы дуэт — Іван Квятко і Аляксандр Адамчык.

Бацька і сын Дубіны мудруюць над фігурным крыжам.

Гасцям свята ёсць што паглядзець.

Падкаваць каня — найпершы абавязак сапраўднага каваля.

Аляксандр Піразеў, Юрый Фурс і Аляксандр Міхалевіч пазнаёміліся на конкурсе і хутка знайшлі агульную мову.

Зыгмунд Сабко з сынам Андрэем.





## «Саракі» па-магілёўску

Наталля БЯРНАДСКАЯ



Шмат стагоддзяў таму назад выцінанка (выстрыганка, выразанка) пачала сваё падарожжа па свеце. Выразаныя часцей з белай, чорнай ці каляровай паперы геаметрычныя, раслінныя, зааморфныя і антрапаморфныя ўзоры можна было сустраць практычна па ўсёй Беларусі. Яшчэ на пачатку XX стагоддзя гаспадыні выкарыстоўвалі іх для аздаблення інтэр'ераў: выразалі з паперы фіранкі для вокнаў, падзоры на паліцы, бардзюры на рамы, наклеівалі на сцены і вушакі дзвярэй і нават аздаблялі абразы. У савецкі час выцінанка мала цікавілася, хіба што выразалі штогод сняжынікі да Новага года. І вось нечакана, ды не, хутчэй гэта заканамерна, на пачатку новага тысячагоддзя старажытны від народнага мастацтва набыў новае дыханне.

У Магілёўскім вучылішчы культуры на адзяленні дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва вучаюць проста неабходны для кожнага работніка культуры прадмет «Народны арнамент», які дае ключ да разумення многіх старажытных і сучасных з'яў у беларускім мастацтве. І вось выкладчыца Святлана Адамовіч вырашыла ў межах гэтага курса дадаткова знаёміць навучэнцаў з мастацтвам выцінанкі. Як мы ўжо адзначалі, выцінанка сама па сабе зберагае самыя розныя па структуры і па сэнсу ўзоры. Навучэнцы спасцігаюць сакрэты арнаменту і адначасова вучацца кампанаваць. Выцінанкі ж па кампазіцыі бываюць і замкнёныя (калі выразаць іх са складзена-

га веерападобна ў 4–8 разоў аркуша паперы), і рапортныя (паперу складаюць гармонікам), і сіметрычныя (паперу складаюць удвая).

Але ўсё ж самым захапляючым для навучэнцаў застаецца вобразнае ўвасабленне загадкавых, шматзначных, глыбокіх па сэнсу кампазіцый. Выкарыстанне рознакаляровай паперы надае выцінанкам асаблівае, жывое мігценне, яна быццам пачынае дыхаць...

І вось у сакавіку 2000 года па ініцыятыве Магілёўскага грамадскага аб'яднання «Кола сяброў» і Магілёўскага мастацкага музея В.К.Бялыніцкага-Бірулі была наладжана выстаўка «Саракі» («Святлана Адамовіч і яе вучні»). Назва не была выпадковаю. Яна была звязана з цудоўным беларускім святам, калі, паводле народных уяўленняў, прылятае сорок вырай, а сарока пачынае віць гняздо і прыносіць дзеля гэтага сорок пруткоў. У выстаўцы прынялі ўдзел больш за 40 чалавек: В.Вяркеенка, А.Майсеенка, І.Паўлюкоў, А.Фараносаў, В.Котаў, Н.Бярнадская, А.Рыбальчанка, В.Конанаў, В.Гапееў, В.Хадановіч, Д.Кошчакін, М.Вараб'ёў, Я.Туравец і іншыя.

Традыцыйна антрапаморфныя кампазіцыі ў выцінанках выкарыстоўваліся даволі рэдка. Сёння яны, наадварот, ці не самыя папулярныя. Прычым фігуры людзей нясуць на сабе часта галоўную сэнсавую нагрузку. Так, напрыклад, у кампа-



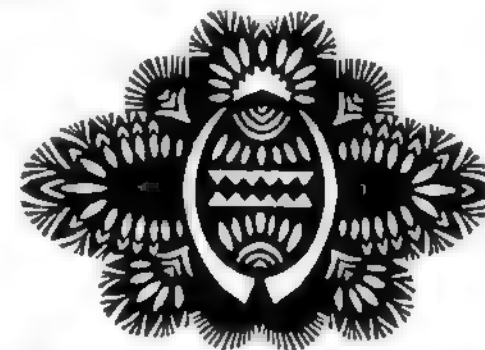
Н.Бярнадская.  
Дрэва жыцця.  
Н.Бярнадская.  
Францыск Скарына.

зіцы Дзмітрыя Вяркеенкі жанчына сімвалізуе Прамаці, Маці-Зямлю, якая бачыцца яму абкружанай своеасаблівым німбам з ажурнага, пышнаквітнеючага куста-дрэва.

У старажытныя беларускія строі, наміткі апранае сваіх гераінь Андрэй Кошчакін. Неба вакол жанчыні аздаблена казачным арнаментом, а вянчаюць кампазіцыю два анёлы.

З даўніх часоў адным з самых любімых і распаўсюджаных у выцінанцы быў матыў Дрэва жыцця. І ўвасаблялі яго звычайна з птушкамі, якія сваімі спевамі быццам агучвалі кампазіцыю і сімвалізавалі душы продкаў, сувязь пакаленняў. Гэты матыў пераасэнсоўвае ў сваіх творах і сама Святлана Адамовіч. То на дрэве з'яўляюцца маленькія птушаняты, то ў кропе працываюцца абрысы велікоднага яйка... Сама Святлана Станіславаўна раскажвала пра тое, што невыпадкова яйка падзяляецца на тры часткі:

— Верхняя абазначае нябесы, ніжняя — гэта сувязь з продкамі, а сярэдня — сённяшняе жыццё.



Увесь лад яе выцінанак заўсёды святочны, узнёслы, і кожны элемент кампазіцыі, як правіла, мае філасофскі падтэкст.

У кампазіцыі Міколы Ясенкі, які таксама пераасэнсавуе матыў Дрэва жыцця, ёсць выразна выяўленыя рытмы, лініі і прапорцыі. Асноўнай тэмай для вобразных варыяцый для яго стаў геаметрычны матыў. Стылізаванае Дрэва жыцця ён увасабляе на фоне яркіх сонечных промняў, якія саграваюць усё наўкол.

Кампазіцыі Вольгі Хадановіч вельмі лірычныя. Мяккая пластыка надае ім гарманічную ўраўнаважанасць. Вольга, як і Вадзім Конанаў, любіць пераасэнсавваць матывы птушак. Дарэчы, птушкі, якія адварнуліся адна ад адной, абазначаюць развітанне, сум. А тыя, што павярнуліся, — радасць, любоў. Вадзім умее выкарыстоўваць мінімум элементаў, выказваюцца лакалічна і вобразна. На адной з яго кампазіцый дрэва з дакладна зрытмізаванымі галінкамі, што нагадваюць сонечныя промні, якія асвятляюць птушыныя перкі, прыцягвае погляд да цэнтру самой кампазіцыі, да Сонца, што дае нам жыццё.

А ў другой кампазіцыі Вадзіма Конанава відаць, як кружацца сняжынікі, і, ападаючы, пераўтвараюцца ў казачных птушак.

У Наталлі Сенчанкі работы мяккія, лірычныя, ажурныя. Пеўня, як вядома, многія ўспрымаюць як сімвал часу. І пер'е пеўняў, якое мякка перацкае, пераўтвараецца ў лістоту, быццам нагадвае нам пра самыя таёмныя рытмы жыцця. Увасабляе Наталля і казачныя замкі.

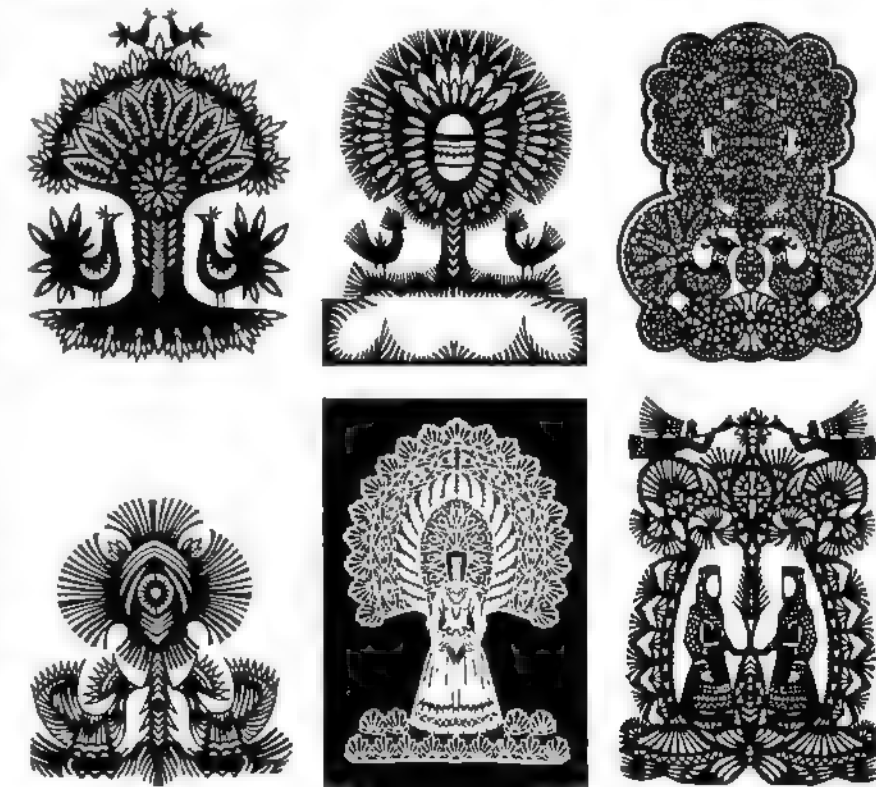
Часам стылізацыя можа пераўтварыць вобраз у архаічны знак-сімвал. У рабоце Андрэя Майсеенкі ствол дрэва са светлымі і цёмнымі палоскамі нагадвае лесвіцу Іакава. А ўзнятыя ўгору моцныя галіны выклікаюць асацыяцыю з карыятамі, што трымаюць неба, на якім свеціць сонца. Сонечныя промні рассыпаюцца па верхавіне, саграваючы будучыя лісточкі. Так, пэўна, Бог, ахоўвае, зберагае будучыя душы. Дрэва ўрастае ў зямлю каранямі, што нагадваюць бабуліны ручнікі, на якія нас прымаюць у гэтым свеце і на якіх нас адсюль выпраўляюць.

Колькі слоў хацелася б сказаць і пра сэнс сваіх уласных работ. З кампазіцыяй у тэхніцы выцінанкі «Францыск Скарына» я стала пераможцам міжнароднага конкурсу «Францыск Скарына ў маім уяўленні». Ствараючы арнаментальны фон, своеасаблівую аўру мудрасці, я пераасэнсавала форму дубовага лісточка і Скарынаў сімвал-знак, які складаецца з сонца і месяца.

Другая мая работа, «Дрэва жыцця», была адначасна на выстаўцы-конкурсе «Ажурныя фантазіі» і на выстаўцы «Таленты Беларусі».

Мне Дрэва жыцця ўбачылася з галінкамі-каласкамі, якія мусяць сімвалізаваць зараджэнне і развіццё новага жыцця. Чорная падкладка пад ажурнаю выразанкай — сімвал зямлі, урадлівае глебы, а чырвоная — гэта сімвал любові, здароўя. Сілуэт гэтай чырвонай падкладкі мусіць выклікаць асацыяцыю з домам, сямейным агменем, на якім сядзяць павярнутыя адна да адной птушкі — сімвал шчасця. Ствол дрэва яднаецца з ажурнымі кустамі, ля якіх сядзяць галубкі — сімвал міру. Нават белы фон кампазіцыі, мне хацелася б, каб успрымалі як імкненне да светлай будучыні.

У нас шмат новых задум і планаў. Мастацтва выцінанкі стала для мяне і маім сяброў справай жыцця.



С.Адамовіч.  
Дрэва жыцця.  
В.Конанаў. Птушкі.  
Д.Вяркеенка.  
Прамаці.  
А.Кошчакін.  
Анёлы Беларусі.



## Нечаканая відавочнасць

Раальд РАМАНАЎ

Адразу пасля завяршэння будаўніцтва ў Маскоўскім Крамлі арцель Ярмоліна ажыццяўляе будаўніцтва каменнай трапезнай у Тройца-Сергіевай Лаўры і ўзнаўляе ва Уладзіміры дзве «цэрквы каменны — воздвижыны на торгу и на Золотых воротех»<sup>1</sup>. Апошняя царква была белакаменная, узведзеная Андрэем Багалебскім. У белым камені Ярмолін яе і адрастаўраваў.

Аднак самай вядомай работай беларускага дойліды было ўзнаўленне Георгіеўскага сабора у Юр'еве-Польскім. Пра яго пісалі ўсе вядомыя мастацтвазнаўцы Расіі і многія зарубежныя спецыялісты. Меркаванні іх не былі аднадушныя.

Пра што сведчаць сцены Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім? «Царква гэтая настолькі вылучалася сярод астатніх храмаў, створаных Юрыем Далгарукім, што летапісы гэтага ж часу маўчаць пра шматлікія пабудовы гэтага князя ў Суздальскай зямлі, але заўсёды згадваюць, што «Юры град Юр'ев Полски зложі и церковь в нём камену святого Георгия». У гэты самы час Георгіеўскі сабор і атрымаў свае «найстаражытныя і лепшыя скульптурныя ўпрыгажэнні», пра якія Талстой і Кандакоў думалі, што гэта «кавалкі іншага, лепшага і, прытым, найстаражытнага будынка». У першапачатковым сваім выглядзе ён прастаяў толькі 78 гадоў. У 1230 г. «...мая 3 потрясся земля Володимирская и церкви разодеша»<sup>2</sup>, — пісаў прафесар Собалеў, цытуючы Ярмолінскі летапіс. Талстой і Кандакоў на аснове іншых крыніц сцвярджалі, што ў 1234 г. Святаслаў Усеваладавіч аднавіў і ўпрыгожыў храм свайго дзеда Юрыя Далгарукага. «Дзякуючы гэтай перабудове... маглі ўвайсці новыя ўпрыгажэнні, больш грубыя паводле апрацоўкі і блізкія сваім характарам да прылепаў Дамітраўскага сабора, пабудаванага за 33 гады перад гэтым, але вельмі магчыма, што трапілі яны сюды пазней»<sup>3</sup>.

У 1471 г. «церковь камена святыи Георгия, а придел святая троица, а резаны на камени вси, розвалилися вси до земли, повелением князя Великого Васелии Дмитриев те церкви собрал изнова и поставил, как прежде»<sup>4</sup>, — паведамляе Ярмолінскі летапіс. «Вось пры гэтай якраз апошняй рэстаўрацыі Юр'еўскага сабора Ярмоліным і адбылося зусім магчымае дабаўленне арнаментальнай, зробленых нанова, якія маюць мала агульнага са старымі больш тонкімі ўзорамі ўладзімір-суздальскіх майстроў — паяснымі выявамі святых у тоўстых круглых абрамленнях. Вельмі магчыма, што сам Ярмолін... як толькі былі ўзведзены скляпенні, пакінуў Юр'еў і паспяшаўся ў Маскву, дзе задумвалася перабудова Успенскага сабора», — меркаваў Собалеў.

Толькі год арцель Ярмоліна ўзнаўляла Георгіеўскую царкву. У 1471 г. яна «розвалилася до земли», а ў 1472 г. «месяца апреля в 30, Филипп

митрополит заложил церковь Успение святыи Богородицы и выныша мощи Петра митрополита Феогноста (родам грэка, над пахавальняй якога ў новым Успенскім саборы Арыстоцеля Фіяраванці аказаўся «ляцкі» (польскі. — Р.Р.) белакаменны барельеф з вобразам Канстанціна, верагодна, адразу ж пасля пахавання. — Р.Р.). А прадстатель былі у тое царквы Васелий Дмитриев, да Иван Голова Володимирович и промеж бысть прѣ и отступися всего наряда Васелии, а Иван почя на-ржати»<sup>5</sup>, — чытаем у Ярмолінскім летапісе.

У тым 1472 г. у Маскву ехаў з Італіі Соф'я Палеалог, а храмы, узведзеныя па старадаўняй «варажскай» тэхналогіі Іванам Калітой, разваліліся. «У 1470 г. разбурыўся прыдзел першага Успенскага сабора (1326 г.) ды і сам сабор быў драхлы, падперты бярвёнамі»<sup>6</sup>, — паводле ўдакладнення прафесара Някрасава. А паводле прафесара Вароніна, сабор Каліты паўтараў архітэктурныя формы Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім (1231–1234 гг.).

Сабор Святаслава ў Юр'еве-Польскім быў апошнім белакаменным храмам княства Белая Русь, створаным да мангола-татарскага нашэсця. Першым жа храмам, пабудаваным тут пасля прыходу татараў, быў сабор Спаса ў Цверы (адназначна пацацкаму Спасу). У 1285 г. полацкі епіскап Сімяон пачаў будаўніцтва гэтага сабора, несумненна, з полацкімі будаўнікамі. Датуль жа, сцвярджаюць усе гісторыкі і мастацтвазнаўцы, каменнага храма ў Цверы не было. Гэтага полацкага епіскапа Сімяона ўпамінае Карамзін пад 1274 г., прысутным на Саборы ва Уладзіміры, які вызначыў Царкоўныя Правілы. Гэты першы цвярскі (і, верагодна, апошні праваслаўны епіскап дакаталіцкага полацкага перыяду) пачаў цвярское летапісанне ў XIII ст. «Сий (Сімяон. — Р.Р.) быше учителин и силен книгами, князя не стыдися прѣся»<sup>7</sup>, — гаворыцца ў Сімяонаўскім летапісе.

У 1288 г. Сімяон памёр, і прадоўжыў будаўніцтва цвярскога Спаса зноў жа палачанін — Андрэй («быше родом Литвин, сын Ерднеев, Литовского князя» (для беларусаў — беларускага). Больш дакладны радавод другога цвярскога епіскапа прыводзіць Карамзін: «Преемник Симеонов, игумен Андрей, был сын литовского князя Гердена и христианки Евпраксии, тетки Довмонта Псковского»<sup>8</sup>. Цвярскія князі «выведоша игумена Андрея от святыи Богородица из общего монастыря, и послаша к Максиму митрополиту в Киев, и поставлен бысть епископ Тферски святому Спасу»<sup>9</sup>, — апавядае цвярскі летапісец. З гэтых двух полацкіх епіскапаў Цверы пачало адраджацца ў Белай Суздальскай Русі белакаменнае дойлідства, развіццё якога спынілі татары больш як на паўстагоддзя. Іх улада і міжусобная барацьба рускіх князёў пазбавілі майстэрства будаўнікоў княства Белая Русь. «Каменныя пабудовы існавалі толькі

ў замыслах Івана III у пачатку яго кіравання»<sup>10</sup>, — канстатуе Снегіроў.

Замыслы Івана сталі ажыццяўляцца з паяўленнем Ярмоліна. «На паўночным усходзе Русі амаль поўная адсутнасць практыкі каменнага дойлідства ў першае паўстагоддзя пасля батыеўшчыны прывяло да знікнення традыцый, што перадаваліся ў тым часе толькі з рук у рукі на жывой справе», — справядліва ўказваў і Барысаў, але тут жа паўтарыў неабгрунтаваныя сцвярджэнні некаторых мастацтвазнаўцаў наконот прадаўжэння галіцкага ўдзелу і ў адраджэнні царкоўнага дойлідства ў Маскве. А галіцкія майстры ў гэты час, тэарэтычна, маглі быць не ў Маскве, а ў Гродне, дзе спрабавалі асталявацца іх князі. Епіскапы Сімяон, Андрэй, дойдлі Ярмолін і іх беларускія арцелі былі не з Галіча, а з Літвы. Навыкі ўзвядзення каменных храмаў тут не былі страчаны. Пра гэта сведчаць і першы храм полацкіх епіскапаў у Цверы, і сцены апошняга вядомага белакаменнага храма, імкліва ўзноўленага Ярмоліным у Юр'еве-Польскім.

Найбольш дзіўнай выглядае ацэнка рэканструкцыі Георгіеўскага сабора аўтарамі калекцыўнай «Гісторыі культуры старажытнай Русі» (падрыхтаванай АН СССР): «У час гэтай перабудовы было зусім пераблытана размяшчэнне камяняў, што пазбаўляе магчымасці ўзнавіць першапачатковую сістэму разнаго ўбранства сабора»<sup>11</sup>. Аднак што убачыў Ярмолін, калі «церкви «...развалилися вси до земли»? Ці мог ён убачыць сістэму разнаго ўбранства, разглядаючы тое, што засталася ад царквы? Ніяк, што многія белакаменныя пліты пры падзенні раскалоліся, а на многіх ацалелых былі пашкоджанні «ўзорачыя». Першае, што зрабіў дойдлі, — вызваліў падножжа сцен і аднавіў трываласць цокальнай часткі па ўсяму перыметру будынка; рассартаваў увесь матэрыял, а потым з улікам таго, што ацалела, пачаў ствараць магчымую «сістэму разнаго ўбранства». Пры гэтым у яго, напэўна, аказаліся элементы з белакаменнай разбой узору 1152 г. (часоў Юрыя Далгарукага, якія мастацтвазнавец Талстой і высокакваліфікаваны мастак-рэстаўратар акадэмік Кандакоў прымалі за «кавалкі іншага, лепшага і, прытым, найстаражытнага будынка»). Апрача гэтых элементаў, у яго аказаліся, напэўна, і пліты з разбой, выкананыя «ў 1230–1234 гг. арцеллю майстроў (магчыма, галіцкіх) на чале з галоўным майстрам Вакуном»<sup>12</sup>, — сумняваючыся ў галіцкім мінулым арцелі Вакуна, меркаваў Вагнер. Сумненні яго былі зусім апраўданыя, бо на пачатку XIII ст. Галіч апынуўся пад моцным уплывам Рыма, што, адпаведна, адбілася і на царкоўным дойлідстве. Цесныя сувязі з Рымам Дамініла Галіцкага завяршыліся тым, што ён атрымаў з рук папы рымскага Ізаканія карону і тытул караля рускага. Пры Дамініле нават у Кіеве быў заснаваны Дамініканскі манастыр і пабудаваны велічны касцёл. Калі б Вакун і яго арцель былі з Галіча, то каталіцкі ўплыў адлюстравалася б і на сценах Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім.

Непашкоджаных пліт у Ярмоліна, безумоўна, было мала, і таму высноў Собалева: «Пры апошняй рэстаўрацыі Юр'еўскага сабора Ярмоліным і адбылося зусім магчымае дабаўленне арнамен-

тапый», — сумненняў не выклікае. Але, ведаючы і пра незавершаны ў Мінску белакаменны храм (XI ст.), і пра падзеі з удзелам Юрыя Далгарукага на землях Беларусі, і пра немытлумачальнае знікненне храмаў далітоўскага — «дапаўторна-язычніцкага» перыяду, а таксама ведаючы меркаванні Талстога і Кандакова пра «больш грубыя» старадаўнія элементы з іншых храмаў, можна выказаць наступную гіпотэзу. Найбольш старадаўнія элементы фасадаў Георгіеўскага сабора былі, верагодна, дастаўлены падданымі Юрыя Далгарукага ў часы масавага перасялення жыхароў днепра-дзвінскага міжрэчча ў Суздальскую Русь. Падвердзіць ці абвергнуць гэту гіпотэзу можна аналізам саставу белакаменных блокаў з рознай разбой і параўнаннем атрыманых вынікаў з матэрыялам даламітавапняковых верхняволжскіх і беларускіх кар'ераў. Аднак значную складанасць пры гэтым уяўляе адрознасць саставаў у вапняках, што знаходзяцца на рознай глыбіні ад паверхні зямлі і на плошчы кар'ераў. Вядома, што матэрыял для храмаў і сцен белакаменнай Масквы пастаўляўся з сяла Мячкова за 30 кіламетраў уніз па Маскве-раце. Але ў 1866 г. і ў Дарагамыславе на глыбіні 20 метраў таксама знайшлі каменаломню. На жаль, летапісцы не пісалі пра месцы здабычы белага каменю і вапны, з выкарыстаннем якіх узводзіліся ў Белай Русі храмы да страты княствам гэтага наймення.

«Пря» (сварка) паміж Ярмоліным і сынам княжацкага скарбніка Галавой, мабыць, выйшла з-за тэхналагічных рознагалоссяў. Аглядаючы кладку сцен Георгіеўскага сабора, выкананую Ярмоліным, няцяжка заўважыць, што частка алтарнай апсіды і прылеглай да яе сцяны (паўднёва-ўсходні кут) рабіліся з выкарыстаннем цэглы «літоўскай» фармоўкі. У Георгіеўскім саборы няма і бачных сцяжак для ўтрымання распору скляпенняў, і нават пры кладцы белакаменных блокаў тут ужыта перавязка швоў. Ярмолін валодаў высокім узроўнем дойлідства Літвы. Ён не мог не разумець, што значнае павелічэнне памераў Успенскага сабора параўнальна з Уладзімірскім саборам (згодна з жаданнем мітрапаліта памеры самага большага тут Уладзімірскага сабора пры разбіўцы падножжа крамлёўскага Успенскага сабора былі павялічаны на 3 метры па даўжыні і шырыні) не дазваляе скарыстаць метады кладкі без перавязкі швоў «у каробку». Гэта, натуральна, істотна павышала працазатраты і сабекошт будаўніцтва. Пасля таго, як Ярмолін «адступіўся» ад падраду, майстры Івана Галавы — Мішкін і Крыўцоў — павялілі кладку «па метаду, запазычанаму ў суздальцаў», — клалі ў перавязку толькі вонкавы і ўнутраны рады, а сярэдзіну будылі каменем і залівалі вапняком... Заставалася толькі ставіць сярэдняю галаву, але 20



Фрагмент фасада Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім — работа Васіля Ярмоліна.



мая 1474 г.<sup>13</sup> недобудаваны храм абрынуўся. Пра гэта пісалі Някрасаў і Снегіроў, пра гэта паведамлялі многія летапісцы. (Паводле Ярмалінскага летапісу, абрушэнне здарылася, калі храм «уже бе до сводов».) «Запрошаныя эксперты, пскавічы, — кажучы словамі летапісца, «навыкшие от немцев каменному строительству», — признали кельку якасць вапны і кладкі з забутоўкай»<sup>14</sup>, — указвае Някрасаў.

Арцель Ярмаліна валодала не толькі вопытам зарубежнага каменнага будаўніцтва свайго часу, але і засвоіла двухвекавы вопыт белакаменнага дойлідства Беларускай Русі. У гэтым пераконваюць сцены Георгіеўскага сабора ў Юр'еве-Польскім. Тут відавочна не паспелі завяршыць задуманую Ярмаліным сістэму разнаго ўбранства. Гэтае ўбранства пачалі з галоўнага ўвахода ў сабор. Над уваходам Ярмалін змясціў старадаўнюю ікону св. Георгія — заступніка гэтага храма, які дастаўся яму, верагодна, ад храма Юрыя Далгарукага. Гэта — не той Георгій у выглядзе вершніка, што працінае кап'ём змея, які ён па-майстэрску выразаў у дрэве, а потым у камені і ўстанавіў у якасці герба Масквы над уездам у Крэмль. Гэты — больш старадаўні, праваслаўна-класічны вобраз св. Георгія — быў створаны таленавітым папярэднікам Ярмаліна, напэўна, на яго радзіме ў тых часы, калі яна яшчэ і не называлася Літвой. Там жа, мусібыць, былі створаны белакаменныя разныя выявы святых у круглых абрамленнях, а некаторыя — без абрамленняў. Гэтыя «кавалкі іншага, лепшага і, прытым, найстаражытнага будынка» на здзіўленне паўтараюць выявы, якія вычаканіў у сярэдзіне XII ст. вядомы Лазар Богша паводле заказу Бўфрасіні Полацкай для слаўтага яе крыжа. Гэту «здзіўную» аналогію расійскія мастацтвазнаўцы як бы не заўважылі. Яшчэ больш здзіўна: разная белакаменная старажытная хрысціянская выява Багародзіцы з Дзіцем над паўднёвым уваходам у храм. Гэта — не шырокавядомы ў Суздальскай Русі вобраз Уладзімірскай Божай Маці, дастаўлены сюды Андрэем Багалеўскім з Кіева. Тут, у Юр'еве-Польскім, аказалася тая самая «Багародзіца ў рост са Св. Дзіцем на грудзях», якую ўбачыў Пакрышкін у Супрасльскім храме. Да гэтага найстаражытнага хрысціянскага вобраза ўзыходзіць і Чарэйская чудатворная ікона Божай Маці, падараваная кіеўскім мітрапалітам Місціслам Пяструцкім.

«Уся маса скульптур, тут укладзеных, мае яўна дваісты характар: гэта — часткова кавалкі разбуранай сцяны гэтай самай царквы, часткова пліты і кавалкі іншага, лепшага і, прытым, найстаражытнага будынка. Менавіта ў гэтым крыецца разгадка пытання, якое цікавіла многіх накіонт старажытнасці рэльефаў Юр'ева»<sup>15</sup>, — зазначалі Талстой і Кандакоў. Разгадка гэтай загадкі павінна быць прадоўжана сумесна вучонымі абедзвюх былых Белых «Русей», белакаменную разбураную якую захоўваюць сцены Георгіеўскага сабора, узноўленага Ярмаліным у Юр'еве-Польскім. «Яго імя носіць адзін з рускіх летапісаў, спецыяльна напісаны для яго, на думку А.А. Шахматава, у 1472 г. (можа быць, і ім самім!), у год канчатковага адхілення Васіля Дамітрыевіча Ярмаліна ад спраў будаўніцтва. У ёй ёсць звесткі, якія

дацьчаць яго будаўнічай дзейнасці і даходзяць да 1481 г.»<sup>16</sup>, — пісаў Собалеў.

Дзе мог будаваць Ярмалін пасля раптоўнага для яго спынення работ у Юр'еве-Польскім, якія, несумненна, перасталі фінансаватца, і пасля прычыненай яму крыўды ў Маскве? Хутчэй за ўсё — у родных мясцінах, з якімі ён не парываў сувязей у Маскве і дзе к канцу XV ст. таксама актывізавалася будаўніцтва. Сёння яшчэ можна бачыць цагляную кладку, аналагічную той, якую яму не далі пакрыць белакаменнымі «ўзорчыкамі» ў Юр'еве-Польскім, — у храме, які «ўдзела» в 175 кіламетрах ад Мінска ў сваёй Чарэйскай вотчыне ў 1475 г. Місціслам Пяструцкім. На жаль, храм знаходзіцца на стады абрушэння скляпенняў, і залучыць да яго ўвагу «інвестараў» сёння не проста.

Чаму ў Мінску, Маскве і Рыме не ведаюць пра існаванне ў Чарэі (Чашніцкі раён) італьянскага помніка архітэктуры эпохі Адраджэння?

Адказ на гэтае пытанне можна знайсці ў гісторыка-дакументальнай хроніцы «Памяць — Чашніцкі раён» (1977) на с. 70: «Помнікам архітэктуры позняга (? — Р.Р.) барока з'яўляецца Троіцкая царква, пабудаваная Львом Сапегам у 1599 г. Кандыдат тэхнічных навук Раальд Раманаў у артыкуле «Царква над возерам» («Рэспубліка» за 11.7.1996) выказаў меркаванне, што Троіцкая царква была ўзведзена Арыстоцелем Фіраванці, які пабудоваў Успенскі сабор у Маскве.

Раальд Раманаў, аўтар і гэтага артыкула, сапраўды пісаў пра верагодны ўдзел Фіраванці ў стварэнні выдатнага помніка італьянскага дойлідства на беларускай зямлі. Але Фіраванці тварыў у перыяд станаўлення Барока ў Італіі ў XV ст., а не ў канцы XVI ст. Троіцкую царкву будоваў не Леў, а Багдан Сапега, прапрадзед Льва. Гэтую ж памылку накіонт датавання храма і «замену» прапрадзед праўнукам дапусціў Ю. Віцьбіч. І гэтыя сур'ёзныя недакладнасці на сёння паўтараюцца-вандруюць у беларускім друку. Дзеся справядлівасці, аднак, варта прывесці расійскую крыніцу бытаніны. Зборнік ікон «Зямное жыццё Прасвятой Багародзіцы...» Снесаровай (1898): «У Белацаркоўскай Троіцкай царкве Сянінскага павета Магілёўскай епархіі знаходзіцца чудатворная ікона Божай Маці, якая ўратавала ў 1170 г. наўгародцаў ад помсты вялікага князя суздальскага Андрэя Багалеўскага. Спісак з гэтай іконы прыняс у Смаленск епіскап, а смаленскі епіскап Місціслам, брат князя Міхаіла Пяструцкага, продка князеў Сапег, ахвяраваў яе ў Белацаркоўскі Троіцкі храм... Знакаміты польскі канцлер Леў Сапега ўзвёў тут каменны храм»<sup>17</sup>.

Лік «Белацаркоўскай Божай Маці» ў гэтым зборніку не згадваецца (як убачым далей, невыпадкова). Снесарову рэдагаваў Духоўны цензурны камітэт, у якім, бясспрэчна, ведалі дакладна і назву іконы, і гісторыю пабудовы Троіцкай царквы, і час яе пабудовы, і Багдана Сапегу. Прыведзены тэкст адпрацаваны настолькі, што яго складана, здавалася б, абвергнуць: Місціслам у некаторай ступені быў родзічам Льва Сапегі, а той сапраўды пабудоваў у Чарэі два храмы, але з тэксту не вынікае, ці будоваў ён менавіта Троіцкі. Гэты храм ён толькі рамантаваў і ў сваім завяшчанні пазначыў, што там захаваны прах яго продкаў.

Пра гэта пісалі многія, у тым ліку хроніка «Памяць — Чашніцкі раён», дзе на с. 105 можна прачытаць: «Троіцкая царква... У пачатку 16 ст. на гэтым месцы Багдан Сапега заснаваў Базыліянскі кляштар (? — Р.Р.) і пабудоваў Троіцкую царкву...» Багдан Сапега не мог заснаваць Базыліянскі кляштар, бо Ордэн базыльянаў быў створаны пры ўдзеле Льва Сапегі толькі ў пачатку XVII ст., а вось Троіцкую царкву Багдан сапраўды пачаў будаваць — у 1475 г.

Пераканацца ў тым няпроста, але гэты помнік заслугоўвае такіх жа глыбокіх даследаванняў, як і Каложская царква-крэпасць у Гродне, як і полацкі храм Спаса. Гэтыя тры помнікі архітэктуры значаць сабой памежныя вехі гісторыі развіцця царкоўнага дойлідства Русі. Аднак, адрозна ад Каложы, тое, што ёсць у Троіцкай царкве, продкі наступнымі перабудовамі амаль не сказілі. Троіцкая царква і ўзаемазвязаная з ёю Чарэйская ікона Божай Маці былі не выпадкова забыты. У сярэдзіне XIX ст. усе «Памятнікі русскай старыны з Заходніх губерняў» былі сабраны ў альбомы і апублікаваны (8 выпускаў). У гэтых альбомах былі «зображэння русскіх древностей» паводле фатаграфій храмаў і ікон. Яны перавыдаваліся з дадаткам тэксту «по народным преданиям и документам местных хранилищ, монастырских архивов... на местном русском языке» і служылі дапаўненнем да вядомага выдання «Белоруссия и Литва» пад рэдакцыяй Вацюшкава. Выяў Чарэйскай іконы Божай Маці і Троіцкай царквы Міхаіла ў гэтым выданні і гэтых альбомах няма, хоць царква існуе і сёння, а Вацюшкаў ведаў, што «Чарэйскі манастыр у Сянінскім павеце Магілёўскай губерні заснаваны ў 1454 г. смаленскім епіскапам, пасля — літоўскім праваслаўным мітрапалітам Місціслам, князем Пяструцкім»<sup>18</sup>. Пра Чарэйскую ікону ў 1845 г. пісалі ў двух нумарах «Могилевские губернские ведомости», якія, на шчасце, назвалі публікацыю так: «Повесть о Черейской Чудотворной иконе Божьей Матери Белоцерковской Троицкой церкви Сянинского уезда — из «Польской летописи» с исправлениями по Карамзину. Дар епископа Смоленского Мисаила Пеструцкого».

Сама назва публікацыі гаворыць пра многае. І тым «польскія летапісы», і тое, што пісаў пра храм і ікону Карамзін, на вялікі жаль, «утрачана», як убачым, свядома. Свядомае выключэнне з «рускіх древностей» і фальсіфікацыя гісторыі помнікаў дойлідства і ікон чарэйскай вотчыны Сапегі чыноўнікі расійскай імперыі ажыццявілі, пашчасціла, груба. Але галоўная мэта была дасягнута: мастацтвазнаўцы Масквы, Мінска і Рыма не ведаюць пра існаванне ў Чарэі помніка архітэктуры ранняга Барока, што было, як убачым, вынікам дзейнасці кардынала Вісарыяна і ўдзелу ў яго будаўніцтве, напэўна, Арыстоцеля Фіраванці і Васіля Ярмаліна. На першы погляд гэта здаецца непраўдападобным, бо ў самой Італіі не збераглося ніводнага будынка, якія ўзводзіў гэты выдатны інжынер эпохі Адраджэння. У архіўных дакументах Балоні Фіраванці значыцца як «дзівосны геній, яго пабудовы неверагодныя», але яны вядомыя ў Італіі толькі з літаратурных крыніц, а Успенскі сабор у Маскве, пачаты ім, яго

ж і змусілі перабудаваць, надаўшы элементы праваслаўнага дойлідства.

Троіцкі храм у Беларускай Царкве цікавы не толькі дасканальнымі канструкцыйна-тэхналагічнымі і архітэктурна-планіровачнымі вырашэннямі перыяду ранняга Барока, але і ўвасабленнем у гэтым помніку уніяцкіх, праваслаўна-каталіцкіх ідэй, што былі абвешчаны Ферарскім аб'яднаным саборам. Сёння гэты помнік — адзіны за ўсім хрысціянскім свеце, які палкам адпавядае ідэі аб'яднання царкваў. Мабыць, гэты фактар і з'яўляецца прычынай яго забыцця. Гэта таксама здаецца неверагодным, бо Унія Царкваў, паводле афіцыйнай версіі, была абвешчана 9 кастрычніка 1596 года ў брэсцкім храме св. Мікалая. Аднак Троіцкая царква Місцісла і Багдана Сапегі ўказвае на тое, што ў Чарэі гэта адбылося на стагоддзе раней. Гэтая царква не мае традыцыйных для праваслаўных храмаў падкупальных слупоў, у ёй высокія, шырокія вокны. Гэта была б тыповая італьянская аднанефавая базіліка, але на ўсходзе храма размешчаны тыповы для заходняга праваслаўя аднаапсідны алтар, і сам храм здалёку выглядае як праваслаўны. Каб разгадаць гэтую загадку, нам давядзецца асцярожна крануцца ўзаемаадносін праваслаўнай і каталіцкай ідэалогіі, што адбіліся на сценах і Каложы, і Полацкай Сафіі, і, у найбольшай меры, у праваслаўным па сутнасці і каталіцкім па духу Троіцкім храме Місцісла (кіеўскага мітрапаліта) і Багдана (прыбліжанага як вялікай княгіні Алены Іванаўны — праваслаўнай, так і польскага караля і вялікага князя літоўскага Аляксандра — католіка).

На жаль, многае напісанае расійскімі і польскімі гісторыкамі непрымальнае і нават як бы ненатуральнае ў дачыненні да таго, пра што сведчыць гісторыя развіцця каменнага дойлідства Беларускай Русі. Адрозна ад адназначных, пераважна катэгарычных сцвярджэнняў ідэалагічных праціўнікаў, дойлідства на зямлі Беларусі ўзбрала ў сябе мастацтва кампрамісу. На гэтай аснове мастацтва беларускіх зямель, як мы бачылі, пераўзыходзіла тэхнічным узроўнем суседняе ўсходняе. Найноўшыя тэхнічныя вырашэнні свайго часу відаць у Троіцкай царкве, якая аддала перавагу Захаду. Як мог дапусціць гэта праваслаўны кіеўскі мітрапаліт Місцісла, які быў да свайго выбарання мітрапалітам вядомым смаленскім епіскапам? Няцяжка здагадацца, што радавод Троіцкай царквы ўзыходзіць праз Полацк і гродзенскую Каложу да Рыма і Візантыі. Відавочны таксама факт зліцця тут, у Чарэі, далёкай ад Рыма і Візантыі, двох самастойных плыняў дойлідства, што адбылося пасля аб'яднання Сабора царкваў 1438–1439 гг.

Хто спраектаваў белацаркоўскі Троіцкі храм? З актаў Літоўскай метрыкі вядома, што ў 1475 г.



Выява св. Георгія на Георгіеўскім саборы ў Юр'еве-Польскім.

<sup>1</sup> Вагнер Г.К. Памятнікі мастацтва Савецкага Саюза. М., 1980.

<sup>2</sup> Соболёв Н.Н. Русский зодчий XV века Василий Дмитриевич Ермолин // Старая Москва. М., 1914.

<sup>3</sup> Там сама.

<sup>4</sup> Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Ермолинская летопись. Т. 28. СПб., 1910.

<sup>5</sup> Соболёв Н.Н. Русский зодчий...

<sup>6</sup> ПСРЛ. Ермолинская летопись...



кіеўскі мітрапаліт Місціл «удедал в Черее храм святой Троицы»<sup>10</sup>. У тым жа 1475 г. «Багдану Сапегу самім уладыкам (Місцілам. — Р.Р.) было перададзена права патранату над Чарэйскім манастыром св. Тройцы з правам перадачы па роду Сапегу»<sup>20</sup>, адзначыў Даўгяла ў 1900 г. І ў тым жа 1475 г. праз Мінск, Оршу, Вязьму праехаў у Маскву з Італіі для будаўніцтва Успенскага сабора Фіярэванці. Польская хроніка паведамляе, што «вельмі памог умацаваць паціцы (Багдана Сапегі. — Р.Р.) пры двары заключаны ў 1475 г. шлюб з княгіняй Тэадорай (Феадорай), дачкой Бабіча-Сакалінскага»<sup>21</sup> (і дачкой сястры мітрапаліта Місціла). Гэтую Тэадору на Русі, хутчэй за ўсё, называлі і Марыяй: «Паводле шлюбу з апошняй у родзе Пяструцкіх князеўнаю Марыяй (мусібыць, да гэтага шлюбу яна была-такі князеўнаю, а не княгіняй. — Р.Р.) Чарэя дасталася Багдану Сяменавічу Сапегу, заснавальніку праваслаўнага храма ў Чарэі»<sup>22</sup>, — напісаў Без-Карніловіч у 1855 г.

Імёны і Місціла, і Багдана Сапегі нярэдка ў працах гісторыкаў Русі, якія далі неадназначную ацэнку гэтым выдатным дзеячам беларускай культуры. «Місціл — епіскап Смаленскі (1445–1477) — родам з князеў Бабічаў-Сакалінскіх, вядомы барацьбой з католікамі і ўплывам на літоўскіх князеў, заснавальнік Чарэйскага манастыра ў Галоўлі. Яму прыпісваюць летапіс за 1254–1425 гг. і «ліст», якім ён даручае заснаваны ім манастыр клопамат сваёй пляменніцы і яе мужа В.Сапегі. Памёр у 1477 г., — інфармуе «Энцыклапедычны слоўнік» Бракаўза і Эфрона. Значыць, Місціл а'яўляецца першым аўтарам «Гісторыі Русі». Ён меў вялікі ўплыў не толькі на «літоўскіх князеў», але і на вялікага князя Белай Русі Васілія (Цёмнага) нават да таго, як стаў мітрапалітам Кіеўскім і ўсяе Русі. Масква да смерці Місціла прадаўжала заставацца сталіцай толькі княства Белая Русь, і яе іерархі не маглі мець вялікага ўплыву на суседнія епархіі. Агрэсіўны аўтарытэт Місціла ў Маскве праявіўся ў 1456 г., калі ён змог забраць з Дабравешчанскага крамлёўскага сабора і вярнуць у Смаленск вельмі вядомую і ў нашы дні Смаленскую ікону Адзігітрыю (адзін позні спісак якой, выкананы ў XVI ст., змешчаны ў выданні «Ікананіс Беларусі»).

Існуе некалькі версій гэтай іконы. Паводле найбольш праўдападобнай, ёю благаславіў сваю дачку Анну Канстанцін Парфіраходны, выдаючы яе за Усевалада Яраславіча Чарнігаўскага ў 1044 г. Па спадчыне ікона дасталася Уладзіміру Усеваладавічу Манамаху, які прывёз яе ў першы смаленскі храм Успення Багародзіцы ў 1101 г. Потым, паводле адных звестак, гэтай іконай Вітаўт благаславіў сваю дачку Соф'ю на шлюб з Васілём Васільевічам Маскоўскім. А паводле іншых звестак, «у 1398 г. у час нашэсця Тамерлана Соф'ю, якая была ў Смаленску для сустрэчы з бацькам, благаславіў Вітаўт, і ёю перанесена была ікона і пастаўлена ў Дабравешчанскім саборы»<sup>23</sup>. Гэта звестка Снесаровай, і яна бліжэй да ісціны, бо за Соф'яй Вітаўтаўнай маскоўскія паслы ездзілі ў Прусію, у Марыенград, дзе яна знаходзілася ў бацькі. Аднак, паводле летапісу, які прыводзіў у заўвагах да «Истории государства Российского» Карамзін, прыехаў «... из Смоленска на Москву владыка Мисаил бити челом Великому князю,

чтобы отпустил икону Богоматери, ея же пленом взял Юрга»<sup>24</sup>.

Абсалютна дакладна можна сцвярджаць толькі тое, што адзін з найбольш старажытных спіскаў гэтай іконы прадаўжае светла існаваць дзякуючы славянскаму ў савецкі час будаўніку, інваліду Айчынай вайны Анатолю Федаравічу Кошкіну, які жыўе цяпер у Мінску. Пры адступленні Чырвонай Арміі ў 1941 г. яму, камандзіру сапернага падраздзялення, загадалі ўзарваць Смаленскі сабор, у якім знаходзілася гэтая святыня, бо камандуючы арміяй Конев лічыў, што сабор паслужыць арыенцірам для варожай артылерыі і авіяцыі. Але сам Конев быў тады ў Маскве, савецкія войскі паспешліва і кепска арганізавана адступалі, а немцы былі ўжо на ўсходняй Смаленска. Сапёр падумаў і не выканаў загаду. Гэтага не ведала камандаванне, не ведаюць многія ў Смаленску і Мінску і сёння. Але Успенскі сабор і старажытная беларуская ікона прадаўжаюць жыць.

А ў 1456 г. «на адпущэнне іконы здзейснілі ўрачыстасць, пасля літургіі і малебна мітрапаліт і ўсё духавенства з Хросным кодам у суправаджэнні Вялікага князя з сямействам, войска і шматлікага народу са слязьмі на вачах праводзілі ікону Валадаркі за горад...»<sup>25</sup>, — апісвае Снесарова. «Быць же сие генваря в 18, в неделю... и приходит Князь великий ко образу, и митрополит, и Великая княгиня Мария, и сын их Иван, и...»<sup>26</sup>, чытаем у Карамзіна. Івану Васільевічу, было 15 гадоў, і ён разумеў значэнне ўшанаванняў, аказаных епіскапу Місцілу, вядомаму, верагодна, ужо тады аўтару «Гісторыі Літвы», з якой, магчыма, і пачэрпнуў гэтыя звесткі Карамзін. І, стаўшы адзінапаўным князем Белай Русі, Іаан да канца жыцця Місціла не пераваў узаемаадносін з Літвой. У 1446 г. аслеплены Шамякам, Васіль Васільевіч «с женой и с детьми... побеже к Литве, к Казимиру. Смоляне уже полвека находились под властью Литвы»<sup>27</sup>. А там, у Смаленску, уладыкам быў з 1445 г. Місціл, князь Пяструцкі, нашчадак старажытнага роду Друцкіх. Ён, напэўна, і прыняў апальную сям'ю з шасцігадовым Іванам — наследнікам вялікага князя Белай Русі.

«17 лютага 1447 г., роўна праз год пасля аслеплення, Васіль Васільевіч уехаў у Маскву»<sup>28</sup>, і Місціл, безумоўна, спрыяў гэтаму. А яшчэ праз дзевяць гадоў, адразу ж пасля ад'езду Місціла з Масквы, «на наступны дзень, у панядзелак, Васіль Васільевіч, сляпы, на чале сваіх палкоў пайшоў на Ноўгарад пакараць за дапамогу Шамяку»<sup>29</sup>. І ім нябачка павінен быў удзельнічаць епіскап Місціл, які благаславіў гэты паход і вярнуўся з іконай у Смаленск.

А пішучы пра шлюб князя Сямёна Алелькавіча з сястрой Васілія, дзядзёк свайго, і дачкі Соф'інай, Карамзін спаслаецца на пісьмо лівонскага магістра да вялікага магістра Прусіі 1417 г. Немцы ведалі і, як паказвае аналіз іх сучасных работ, ведаюць многія факты нашай гісторыі. Мы ж пакуль кепска ведаем і Місціла, і амаль не ведаем яго хронікі і яе ўплыву на развіццё нашай культуры. І, як ні сумна, лівонская доля «заслугі» ў нашым невуцтве належыць блізкай да палітыкі эліце нашай гістарычнай навукі...

Пераклад з рускай мовы.

## Татарскія мячэці ў Беларусі

Крыстына ЛАВЫШ

Ужо шэсць стагоддзяў жывуць татары на тэрыторыі Беларусі. За гэты час яны стварылі тут адметную культуру, якая характарызуецца спалучэннем уласна татарскіх, мусульманскіх і беларускіх традыцый. Гэта выявілася і ў рэлігійным жыцці, і ў побыце, і ў архітэктуры мячэцяў. Бадай, самая цікавая з'ява ў матэрыяльнай культуры беларускіх татар — мячэці.

Але перш чым гаварыць пра іх, варта згадаць, калі і пры якіх абставінах з'явіліся татары на нашай зямлі<sup>1</sup>. Першыя звесткі пра татар — на землях Вялікага Княства Літоўскага адносяцца да пачатку XIV ст. (у 1316 і 1319 гг. татары ўдзельнічалі ў бітвах Гедыміна з Тэўтонскім Ордэнам). Магчыма, пасля заканчэння паходаў частка татар засталася на сталай вайскавай службе ў Княстве, дзе іх заўсёды цанілі як здольных вайскоўцаў.

Масавае перасяленне татар у Княства пачалося пры Вітаўце (княжыў у 1392–1430). Падставай для гэтага перасялення былі зацэпленыя войны паміж нашчадкамі Чынгісхана. Невядомы аўтар «Аповеду пра татар» у Польшчы» («Rysale-i Tatar-i Lech», 1558) пісаў: «Сем'і нашага роду, стаўшыся ад неспакойнага жыцця, пакінулі свае жыллі і перасяліліся ў тутэйшыя мясціны». Ардынцы, што астатэўваліся ў Вялікім Княстве Літоўскім, атрымлівалі ад вялікага князя зямлю ў вотчыну, за якую яны неслі ваенную службу. Татары карысталіся ўсім правамі шляхты, акрамя права займаць дзяржаўныя пасады, мелі гарантаную свабоду веравызнання. Разам з тым свабода веравызнання не датычылася татарскіх ваеннапалонных.

Асноўным заняткам літоўскіх татар была вайсковая служба, яна стала іх спадчынай прафесіяй. Татары верна служылі ўладарам Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай і Расійскай імперыі, яны ўдзельнічалі фактычна ва ўсіх войнах, якія вяліся гэтымі дзяржавамі. Вольшасць татар належала да шляхты. У часы Расійскай імперыі сярод татар было шмат чыноўнікаў, асабліва з 2-ой паловы XIX ст. Татары-мяшчане займаліся пераважна агародніцтвам, рамізніцтвам, апрацоўкай скур, некаторыя трымалі мылаварані. Яны жылі асобнымі кварталамі і вуліцамі, якія называліся татарскімі.

Татары былі адной з самых малякоўкасных этнічна-рэлігійных

груп на тэрыторыі Беларусі. У розныя часы іх колькасць вагалася і складала каля 1% ад усяго насельніцтва. Магчыма, такая нешматлікасць татар была адной з прычын верацярпімасці да іх: яны не маглі ўяўляць ніякай канкурэнцыі пагрозы каталіцызму ў перыяд Рэчы Паспалітай ці праваслаўю ў перыяд Расійскай імперыі. Да таго ж іслам не распаўсюджваўся сярод мясцовага насельніцтва, не выходзіў за межы татарскіх абшчын. Якуб Завіша ў 1613 г. сцвярджаў: «Ні яўрэйская, ні татарская секты не стваралі ніякіх перашкод каталіцызму, бо ніхто іх веры не прымаў».

Рэлігійнага пераследу літоўскіх татар не было, але былі абмежаванні. Так, у XVII ст. існавалі вялікія цяжкасці з пабудовай мячэцяў там, дзе іх не было раней. Для гэтага патрабаваўся дазвол караля. Вядомы прывілей Станіслава Аўгуста ад 29 мая 1792 г., які дазваляў пабудоваць мячэць у Навагрудку. Такія ж цяжкасці існавалі і ў часы Расійскай імперыі.

Будаўніцтва мячэцяў пачалося адразу пасля масавага перасялення татар на землі Вялікага Княства Літоўскага. Пры Вітаўце былі пабудаваны мячэці ў Сарака Татарах, Лукішках і Некрашукцах<sup>2</sup>. Мячэці ў Сарака Татарах, Лукішках, Лоўчыцах і Троках згадваюцца ў напісаным невядомым аўтарам для султана Сулеймана «Апо-



Мячэць у Іўі. 1884 г. Малюнак XIX ст.

<sup>1</sup> Некрасов А.И. Возникновение московского искусства. М., 1929.

<sup>2</sup> ПСРЛ. Симеоновская летопись. Т. 18. СПб., 1913.

<sup>3</sup> Карамзин Н.М. История Государства Российского. Кн. 1. СПб., 1915.

<sup>4</sup> ПСРЛ. Симеоновская летопись...

<sup>5</sup> Снегирев В.С. Архитектор Флоровский и постройка Московского Кремля. М., 1935.

<sup>6</sup> История культуры древней Руси. Т. 2. С. 331. М.—Л., 1951.

<sup>7</sup> Вагнер Г.К. Памятники искусства...

<sup>8</sup> Некрасов А.И. Возникновение...

<sup>9</sup> Там сама.

<sup>10</sup> Соболев Н.Н. Русский зодчий...

<sup>11</sup> Снесарева С. Земная жизнь пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных её икон. СПб., 1898.

<sup>12</sup> Батюшков П.Н. Белоруссия и Литва. Исторические судьбы северо-западного края. СПб., 1890.

<sup>13</sup> Довгяло Д.И. Черейский монастырь // Могилевские губернские ведомости. 1900. № 31.

<sup>14</sup> Там сама.

<sup>15</sup> Польски біяграфічны слоўнік. Варшава—Кракаў, 1994. Т. 34/4 (на польскай мове).

<sup>16</sup> Без-Корніловіч М.О. Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии. СПб., 1855.

<sup>17</sup> Снесарева С. Земная жизнь...

<sup>18</sup> Карамзин Н.М. История...

<sup>19</sup> Снесарева С. Земная жизнь...

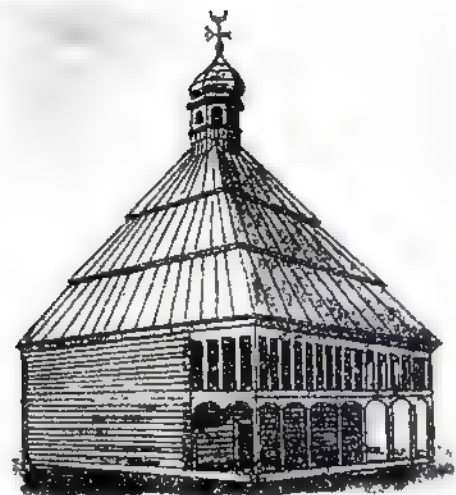
<sup>20</sup> Карамзин Н.М. История...

<sup>21</sup> Там сама.

<sup>22</sup> Там сама.

<sup>23</sup> Там сама.





Мячэць у Лукішках пад Вільняй. XVIII ст. Малюнак з кнігі К.Маслоўскага «Народнае мастацтва ў Польшчы» (1903).

ведзе пра татараў у Польшчы» (1558). Турэцкі гісторык Ібрагім Паша (памёр у 1640 г.) паведамляе, што ў польска-літоўскай дзяржаве ў яго час налічвалася 60 мячэцяў. Першы спіс татарскіх мячэцяў быў складзены да 1795 г. і ўключаў 23 мячэці<sup>1</sup>. А.Мухлінскі ў сваёй працы «Даследаванне паходжання і стану літоўскіх татараў» (1857) піша: «Цяпер налічваецца 21 мячэць»<sup>2</sup>.

На сённяшні дзень у Беларусі вядомы мячэці ў Доўбучках (Смаргонскі раён, перавезена ў Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту), Іўі, Навагрудку, Лоўчыцах (Навагрудскі раён), Слоніме, Смілавічах, Відзах (Браслаўскі раён). Дзейнічаюць 5 мячэцяў: у Іўі, Навагрудку (урачыста адкрыта ў 1997 г. у час святкавання 600-годдзя пасялення татараў на тэрыторыі Беларусі), Слоніме (пачала дзейнічаць у 1994 г.), Смілавічах (пабудавана ў 1996 г.), Відзах.

Хоць мячэці будаваліся яшчэ з часоў Вітаўта, мы маем уяўленне толькі пра мячэці XVIII — пачатку XX ст. Як выглядалі больш даўнія мячэці, нам невядома, бо няма іканаграфічнага матэрыялу раней XIX ст., а апісанні сучаснікаў самыя агульныя. З XIX ст. паяўляюцца паштоўкі з фатаграфіямі мячэцяў. Што да мячэцяў XVIII ст., то іх выгляд не вельмі адрозніваўся ад таго, які яны мелі ў XIX ст., бо за гэты тэрмін рамонт не магло значна іх змяніць. Пасля трох раздзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння беларускіх земляў да Расіі будаўніцтва і рамонт мячэцяў

знаходзіліся пад строгім кантролем расійскіх уладаў: без іх дазволу немагчыма было ні пабудаваць, ні адрамантаваць мячэць, пра што сведчаць дакументы Нацыянальнага гістарычнага архіва РБ. Паступова складваўся комплекс указаў, якія рэгламентавалі будаўніцтва мячэцяў. У 1829 г. з'явіўся цыркулярны ліст дэпартаменту дзяржаўнай гаспадаркі і грамадскіх пабудоў Міністэрства ўнутраных спраў «О правилах постройки татарских мечетей»<sup>3</sup>. Пазней усе патрабаванні да будаўніцтва мячэцяў былі аб'яднаны ва «Уставе Строительном» (1857 г.). У ім ёсць асобны раздзел, які так і называецца «О построении магометанских мечетей». Згодна з артыкуламі 260–265 «Устава» мячэці дазвалялася будаваць «не иначе, как по представлениям от приходов и приходских чинов магометанскому духовному начальству... и с утверждением начальства губернского» (арт. 260); пабудаваць мячэць маглі толькі тыя абшчыны, дзе было не менш як 200 мужчын, а мячэць і мула знаходзіліся на ўтрыманні абшчыны (арт. 261); практы мячэцяў павінны былі зацвярджацца мясцовымі губернскімі праўленнямі (арт. 264).

Перш чым аналізаваць архітэктуру мячэцяў у Беларусі, трэба азнаёміцца з культавай арганізацыяй прасторы мячэцяў на мусульманскім Усходзе, бо яна была ўзорам і для мячэцяў літоўскіх татараў. Разгледзім арабскі тып мячэці, які складаўся з залы з дахам на слупах і двара перад ім. Галоўная вось мячэці мела папярочны напрамак: замест таго, каб ісці ўглыб, яна разгорталася ушыр. У гэтым — своеасаблівасць мячэцяў, якая адрознівае іх ад хрысціянскіх храмаў: падчас малітвы мусульмане станавіліся шырокімі радамі перад мулой. На малітве мусульмане паварочваюцца тварам у бок Каабы — дамусуль-



манскай святыні Мекі. Напрамак да Каабы называецца «Кібла», яго паказвае ніша — «міхраб» з аркавым завяршэннем (міхраб з'яўляецца ў пачатку VIII ст.). Раннія мячэці мелі плоскае перакрыцце. Пазней пад уплывам візантыйскага дойлідства яны пачалі перакрывацца купаламі. У двары, які прылягаў да мячэці, быў басейн для рытуальных амаванняў. Для сігнала пра пачатак малітвы выкарыстоўваліся спецыяльныя вежы-мінарэты. У турэцкім дойлідстве яшчэ дастамбульскага перыяду выпрацавалася форма мінарэта, якая стала традыцыйнай: яго тонкі, стройны гранёны ці канеліраваны ствол падзяляецца балкочкамі на 2–3 ярусы і завершаны вострым шпілем. У інтэр'еры важны элемент, акрамя міхраба, — кафедра для мулы — «мінбар».

Мячэці беларускіх татараў захавалі ад мячэцяў мусульманскага Усходу толькі прыныцы культывай арганізацыі прасторы (наяўнасць міхраба, які паказваў напрамак на Меку, мінбара, мукіраў з тэкстамі з Карана ці з выявамі вядомых мячэцяў Усходу); паводле ж архітэктурна-канструкцыйных прыкмет яны былі пабудаваны ў традыцыйных беларускага народнага дойлідства. Гэта звязана перш за ўсё з аддаленасцю беларускіх татараў ад мусульманскага Усходу, паступовым аслабленнем сувязяў з ім<sup>4</sup>.

Сучасны польскі даследчык Р.Брыкоўскі<sup>5</sup> вельмі слушна прапануе класіфікаваць мячэці літоўскіх татараў не паводле храналагічнага прынцыпу, а паводле тыпалагічнага, бо стыль мячэцяў амаль не змяняўся на працягу XVII–XIX стст. Затое даволі выразна прасочваюцца розныя тыпы мячэцяў.

1) Мячэці, звязаныя з архітэктурай драўляных касцёлаў. Сярод іх, у сваю чаргу, можна вылучыць тры варыянты:

а) мячэці, пабудаваныя пад уплывам двухвежавых касцёлаў. Гэта выяўляецца ў двухвежавай кампазіцыі фасада і ў форме міхраба, вырашанага як апсіда. Яскравы прыклад такога варыянта — мячэць у Крушынянах (2-ая палова XVIII ст. — 1-ая палова XIX ст.);

б) мячэці, пабудаваныя пад уплывам аднавежавых касцёлаў. Для іх характэрны двух- ці трох'ярусныя мінарэты, якія формай нагадваюць званіцу, часцей за ўсё яны пастаўлены пасярод фасада, на цэнтральнай восі будынка. Гэта — мячэці ў Міры (1809 г.), Клещку (1881 г.), Некрашуньцах (1926 г.), Ляхавічах (1924–1928);

в) мячэці, пабудаваныя пад уплывам бязвежавых касцёлаў. Для іх характэрна наступнае: прамавугольны ў плане зруб, накрыты двухскільным дахам з галоўкаю, да асноўнага прамавугольнага зруба далучаўся прыруб міхраба і часам два дадатковыя невялікія прырубы. Гэта — мячэці ў Рэйзах (1886 г.), Мядзелі (1923 г.), Асмалове (1926 г.). З пэўнай доляй умоўнасці сюды можна аднесці драўляную мячэць у Мінску, якая існавала перад мураванай. Галоўны акцэнт у сілуэце гэтай мячэці быў зроблены на высокі чатырохскільны дах, накрыты тонкімі драўніцамі. З фасаднага боку ён утвараў пластычныя выгіны, характэрныя для традыцыйнага беларускага драўлянага дойлідства (параўнаем з пакрыццямі Петрапаўлаўскага касцёла ў Дрысвятах, касцёла Божай Маці ў Міжанах (Браслаўскі раён). З іншага боку, мінская драўляная мячэць вельмі блізкая да жыллёвай архітэктуры, і ў гэтым няма нічога дзіўнага, бо ў беларускай народнай архітэктуры адчуваецца значны ўплыў жыллёвага будаўніцтва на культывае. Што датычыць дэкору гэтай мячэці, то ён мінімальны.

2) Мячэці, звязаныя з архітэктурай драўляных цэркваў. Тут нааіраюцца розныя варыянты: мячэці у Лоўчыцах (1820-ыя — 1840-ыя гг.) нагадвае сваім кампазіцыйным вырашэннем цэрквы падоўжна-восьвай кампазіцыі; мячэць у Слоніме (1881 г.), як лічыць Р.Брыкоўскі, блізкая да трохвежавай уніяцкай цэрквы XVIII ст.<sup>6</sup>; мячэць у Доўбучках (XVIII ст.) мае купал, што сведчыць пра некаторы ўплыў праваслаўнай архітэктуры.

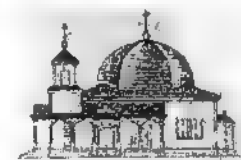
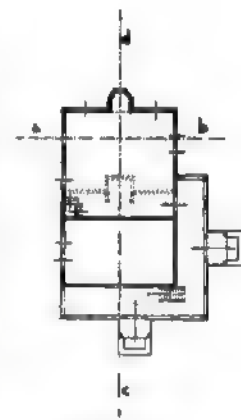
Асаблівай ўвагі заслугоўвае апошняя мячэць — гэта адзін з самых цікавых і адметных помнікаў архітэктуры беларускіх татараў. Паводле кампазіцыі яна адрозная ад астатніх мячэцяў. Галоўны акцэнт у яе кампазіцыі — вялікі гранёны чырвоны купал, які завяршае прамавугольны аб'ём будынка. Два ганкі з падсянямі залучаны галерэяй на белых вітых слупах, над вуглавой часткай галерэі ўзвышаецца мінарэт, форма якога нагадвае традыцыйныя беларускія званіцы. Архітэктурныя формы мячэці, безумоўна, належаць да формаў беларускага народнага дойлідства, але адшукваць аналогіі ў яе кампазіцыйнай схеме не ўдаецца. Таму можна меркаваць, што планіровачная схема доўбучкай мячэці ўзыходзіць да ку-

Мячэць у Доўбучках. XVIII ст. Малюнак XIX ст.

Мячэць у Доўбучках. Фота Я.Булгака. Пачатак XX ст.



Мячэць у Міры. 1809 г.



Мячэць у Доўбучках. XVIII ст. План.

Мячэць у Доўбучках. XVIII ст. Бакавы фасад. Малюнак І.Здановіча.



Мячэць у Слоніме. Інтэр'ер (мінбар, міхраб). Фота 1900 г.



пальнага тыпу крымскіх мячэцяў, квадратны аб'ём якога перакрыты купалам, а да яго з вугла далучаецца мінарэт і часта з паўночнага боку — галерэя<sup>9</sup>.

3) Архітэктура наступнай групы мячэцяў пераклікаецца з архітэктурай цэркваў падоўжна-восевай кампазіцыі, але параўнальна з першымі двума тыпамі мячэцяў гэты тып больш самастойны. Адрозна ад цэркваў падоўжна-восевай кампазіцыі прапорцыі гэтых мячэцяў не восевыя, а цэнтрчныя, у плане — не выцягнуты прамавугольнік, а блізкая да квадрата форма. Мячэць накрыта шатровым дахам з галоўкай. З агульнай формы будынка выступае невялікі міхраб. Гэта мячэці ў Сарака Татарых (1815 г.), Студзянцы (1-ая палова XIX ст.), Навагрудку (1855 г.), Іўі (1884 г.), Багоніках (1900 г.), Немежы (1909 г.).

Сярод мячэцяў гэтага тыпу вылучаецца мячэць у Навагрудку, яе кампазіцыйная пабудова больш складаная. Аснову мячэці складае блізкі да квадрата аб'ём, накрыты шатровым дахам, над ім — нізкі чацвярык з пакатым шатровым дахам, завершаны вежай з купалам. Да асноўнага аб'ёму далучаны прытвор з боку ўвахода і два бакавыя прырубы.

Мячэць у Студзянцы мае на фасадзе порцік з чатырох калон, якія падтрымліваюць падсень. Падобныя порцікі часта сустракаюцца ў драўляных цэрквах 1-ай паловы XIX ст., яны былі запазычаны з мураванай архітэктуры канца XVIII — пачатку XIX ст., дзе пачаў класіцызм.

Мячэць у Іўі адрозніваецца сваім невялікім стройным мінарэтам з балкончыкам і даволі

высокім шпілем. Паводле формы гэты мінарэт аддалена нагадвае ўсходнія, што вельмі рэдкае для мячэцяў беларускіх татар. Толькі яшчэ мураваная мячэць у Мінску (1901 г.) мела мінарэт, набліжаны да ўсходніх формаў. Адметная рыса мячэці ў Іўі — таксама галерэя на фасадзе пры верхняй палове сцяны. Як ні дзіўна, можна правесці паралель з формамі свірнай з наўнай у іх галерэяй уздоўж усяго фасада ці толькі ў яго цэнтральнай частцы. Значнае распаўсюджанне атрымалі і двух'ярусныя свірны з галерэяй як уздоўж фасада, так і вакол усяго будынка. Да такога варыянта свірна блізкая мячэць у Лукішках (XVIII ст.). На фасадзе яна мае двух'ярусную галерэю. Прыблізна квадратны зруб накрыты вельмі высокім шатровым дахам з галоўкай, узведзенай, відавочна, пад уплывам праваслаўных цэркваў.



Асаблівае мячэцяў беларускіх татар тая, што яны былі сціплыя і невялікія і заўсёды будаваліся з дрэва, што тлумачыцца нешматлікасцю і эканамічнай слабасцю татарскіх абшчын. Невядомы аўтар «Аповеду пра татару ў Польшчы» характарызуе іх так: «Маем убогія і нізкія мячэці, пабудаваныя з дрэва падобна да мячэцяў некаторых вёсак Румеліі, без мінарэтаў і імарэтаў (дамоў прытулку), але ў кожным вялікім населеным пункце». У планіроўцы мячэці беларускіх татар вельмі простыя: яны складаліся з залы для малітвы, падзеленай на мужчынскую і жаночую часткі, і міхраба. Мінарэты былі, але яны мелі дэкаратыўнае і сімвалічнае значэнне. Як правіла, мінарэты нагадвалі вежы, званіцы беларускіх касцёлаў і цэркваў. Формы мінарэта, блізкія да ўсходніх, мелі толькі мячэці ў Мінску і Іўі. Магчыма, у даўніх мячэцяў не было мінарэтаў, і аб пачатку малітвы муэдзін абвешчаў з ганка ці хадзіў па вуліцах і склікаў мусульман на малітву. Цікава, што выкарыстоўваліся і званы, пра што наведана ўсё той жа аўтар «Аповеду пра татару ў Польшчы».

Толькі ў 1901 г. была пабудавана мураваная мячэць у Мінску. Гэта адна з самых прыкметных татарскіх мячэцяў у Беларусі. Параўнальна з астатнімі яна зусім іншая: гэта ўжо не сціплае маленькае збудаванне ў традыцыйных народнага драўлянага дойлідства, а прадстаўнічы і эфектны

мураваны будынак. Яе кампазіцыя адпавядае «Узорнаму праекту на татарскую мячэць», прынятаму ў 1844 г. На гэтым праекце мячэць уяўляе сабой зальнае памяшканне з купалам і мінарэтам з паўночнага боку. У ніжнім ярусе мінарэта знаходзіўся ўваход у мячэць. Гэтая схема вельмі даўняя і ўзыходзіць да першых арабскіх мячэцяў; у той жа час яна супадала са звычайнай для царкоўнай архітэктуры XVIII—XIX стст. кампазіцыяй, дзе званіца размяшчалася над уваходам у храм. Выразнасць гэтай архітэктурнай кампазіцыі стваралася праз супастаўленне вертыкалі мінарэта і статычнага купальнага аб'ёму.

Як было прынята ў практыцы расійскага будаўніцтва таго часу, «узорны праект» задаваў толькі планіровачную і кампазіцыйную схему будынка і не абмяжоўваў выбар канкрэтных формаў.

Дэкаратыўнае вырашэнне мінскай мячэці больш выразнае і насычанае, чым астатніх татарскіх мячэцяў у Беларусі: плоскасць сценаў аздоблена рустоўкай, на фасадзе ў падковападобных завяршэннях уваходаў змешчаны вітражы, у агароджы і балкончыках мінарэта актыўна выкарыстана чутуннае ліццё. Акрамя таго, як дэкаратыўны сродак выкарыстаны і колер: сцены мячэці пафарбаваны ў вохрысты колер; дах, купал і шатры мінарэта і міхраба — у зялёны, а рустоўка — у белы. Такое спалучэнне колераў пашыранае ў драўляных мячэцях казанскіх татар.

У мінскай мячэці прысутнічаюць і формы, характэрныя для архітэктуры мусульманскага Усходу: падковападобныя завяршэнні вокнаў і ўваходаў, высокі стройны мінарэт з двума зграбнымі балкончыкамі. Гэтыя ўсходнія элементы не супярэчаць прынцыпам тагачаснай эклектычнай архітэктуры з яе зваротам да гістарычных стыляў, у тым ліку да архітэктурных формаў Усходу, асабліва пры пабудове мячэцяў.

Яшчэ адна асаблівасць мячэцяў беларускіх татар — іх планіроўка: унутраная прастора мячэці падзелена на дзве часткі: большую — мужчынскую і меншую — жаночую. Для кожнай часткі быў асобны ўваход. У краінах мусульманскага Усходу такі падзел унутранай прасторы мячэці адсутнічае: па традыцыі жанчыны там моляцца дома. С.Крычыньскі лічыць, што гэтая



асаблівасць планіроўскі мячэцяў літоўскіх татар узыходзіць да старажытных традыцый арганізацыі жылля кіпчакіў з падзелам на мужчынскую і жаночую часткі<sup>10</sup>. Але хутчэй за ўсё гэта было выклікана тым, што татары жылі ў хрысціянскім асяроддзі, дзе, як вядома, жанчыны ходзяць у царкву разам з мужчынамі. У выніку ў літоўскіх татар атрымалася штосьці сярэдняе паміж мусульманскай і хрысціянскай традыцыямі: жанчыны наведвалі мячэць, але маліліся асобна ад мужчын.

Мячэці буйных прыходаў у беларускіх татар называліся «джама». Такімі былі мячэці ў Доўбучках, Іўі, Лоўчыцах, Мінску.

Інтэр'еры мячэцяў беларускіх татар былі вельмі сціплыя і простыя. У іх адбіліся мусульманскія традыцыі (наўнасць міхраба, мінбара, мухіраў) і патрабаванні ісламу, які адмаўляе магчымасць якога-небудзь паказу Бога і забараняе выявы людзей і жывёлаў у мячэці.

З правага боку ад міхраба размяшчаўся мінбар — узвышэнне нахштальт кафедры з прыступкамі і падсеньня на слупах. Адсюль падчас намазу (набажэнства) мула чытаў хутбы (малітвы), а таксама зачытваў важныя дакументы, што датычылі грамадскага жыцця. Звычайна мінбар меў 3 ці 4 прыступкі. Мінбар мячэці ў Доўбучках меў 9 прыступак, што сведчыць пра аўтарытэтнасць помніка. Мінбары рабілі з дрэва і аздоблялі разьбой, роспісамі. Уверсе сцяны, што падзяляла памяшканне на мужчынскую і жаночую часткі, рабіўся балкон-галерэя нахштальт царкоўных хораў. Сцены мячэцяў упрыгожвалі-

Мячэць у Мінску.  
1901 г.

Мячэць у Мінску.  
Фота пачатку XX ст.

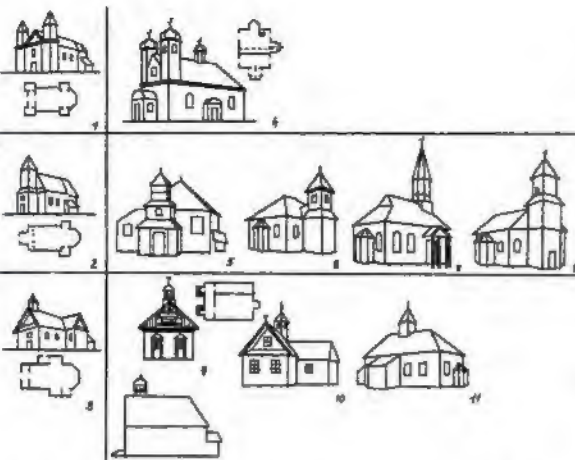
Мячэць  
у Крушынях.  
Малюнак І.Тлочака.

Мячэць  
у Навагрудку. 1855 г.  
Фота пачатку XX ст.

Мячэць  
у Навагрудку. 1855 г.  
Фота 1932 г.







Параўнальная  
табліца  
кампазіцыйных  
вырашэнняў  
беларускіх  
драўляных цэркваў  
і татарскіх мячэцяў.

1. Дзвухвежавы касцёл.
2. Аднавежавы касцёл.
3. Бязвежавы касцёл.
4. Мячэць у Саракатарах (1-ая палова XVIII ст. — 2-ая палова XIX ст.).
5. У Міры (1809 г.).
6. У Клецку (1881 г.).
7. У Некрашунцах (1926 г.).
8. У Ляхавічах (1924–1928 гг.).
9. У Рэйзах (1886 г.).
10. У Мядзелі (1923 г.).
11. У Асмалове (1924–1925 гг.).

Мячэць у Саракатарах.

Параўнальная  
табліца  
кампазіцыйных  
вырашэнняў  
беларускіх  
драўляных цэркваў  
і татарскіх мячэцяў.

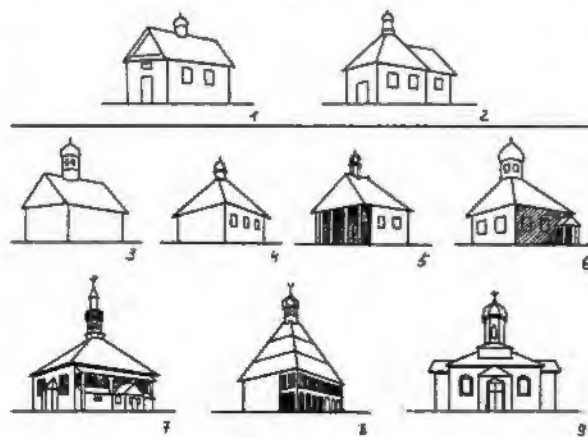
- 1.2. Цэрквы падоўжана-васевай кампазіцыі.
3. Мячэць у Лоўчыцах (1820-ыя — 1840-ыя гг.).
4. Мячэць у Саракатарах (1815 г.).
5. Мячэць у Студзянцы (1-ая палова XIX ст.).
6. Мячэць у Багоніках (1900 г.).
7. Мячэць у Іўі (1884 г.).
8. Мячэць у Лукішках (XVIII ст.).
9. Мячэць у Навагрудку (1855 г.).

ся мухірамі (кілімы з выявамі вядомых мячэцяў, тканіны ці пергамены з радкамі з Карана, імёнамі прарокаў. У XIX ст. шырокае распаўсюджанне набылі мухіры ў тэхніцы літаграфіі). Аздабленне сценаў дапаўнялі ўзяттыя ў рамку пад шклом спадчыныя акты на карысць мячэці (тэстаменты), памятныя дошкі ў гонар фундатораў. Так, у навагрудскай мячэці была ўсталявана мармуровая дошка ў гонар Аляксандра Асановіча, на сродкі якога ў 1855 г. была перабудавана мячэць; у мячэці ў Іўі — мармуровая дошка ў гонар Эльвіры Замойскай, на сродкі якой была пабудавана мячэць. Падлога мячэцяў зацільвалася зялёнымі ваўнянымі кілімамі.

Будаўнікі і фундатары. Невядома, хто будаваў татарскія мячэці, самі татары ці мясцовыя майстры, але хутчэй за ўсё мясцовыя майстры.

Пра фундатораў вядома крыху больш. Безумоўна, мячэці часта будаваліся з ініцыятывы прыхаджан і іх намаганнямі (Мінск, Асмалова), але часам намаганні прыхаджан падтрымлівалі ўладальнікі земляў, дзе жылі татары (Клецк, Слонім), ці наогул будавалі мячэць на свае сродкі (Іўе); некаторыя мячэці будаваліся на сродкі заможных татарцаў (Крушыніны, Навагрудак). Вядомы такія фундатары: Аляксандр Асановіч, Якуб Якубоўскі, Ага Юзэфавіч, Ян і Самуэль Кіпачкоўскія, Францішак Пуслоўскі, Радзівілы, Эльвіра Замойскай<sup>12</sup>.

Вядомы і прафесійны татарскі архітэктар. Гэта — прадстаўнік слаўнага татарскага роду Стэфан Крычынскі. Ён удзельнічаў у будаўніцтве Саборнай мячэці ў Пецябургу (1910–1913 гг.), Універсальнага магазіна Гвардзейскага эканамічнага



таварыства — буйнейшага гандлёвага будынка Пецябурга — (1908–1909 і 1911–1913 гг.), пабудле яго праекта быў пабудаваны «Дом зміра Вухарскага» ў Пецябургу (1913 г.)<sup>13</sup>.

Такім чынам, у архітэктуры мячэцяў беларускіх татарцаў спалучаліся тры віды традыцый: мусульманскія (наяўнасць міхраба, мінбара, мухіраў);

нацыянальныя традыцыі літоўскіх татарцаў (падзел унутранай прасторы мячэці на мужчынскую і жаночую часткі);

традыцыі беларускага народнага дойлідства, прычым выкарыстоўваліся як формы культавай архітэктуры (праваслаўнай і каталіцкай), так і формы народнага жылля і гаспадарчых пабудов.



<sup>12</sup> Татарцаў, якія жылі на тэрыторыі Беларусі, Летувы і Польшчы, здаўна называлі літоўскімі, бо яны з'явіліся тут у часы, калі назва «Літва» распаўсюджвалася на Вялікае Княства Літоўскае, куды ўваходзілі беларускія і літоўскія землі. Паселішчы татарцаў у Польшчы з'явіліся ў выніку перасялення татарцаў з зямель Княства. Таму найбольш гістарычна апраўданы тэрмін «літоўскія татарцы», але ў літаратуры сустракаюцца і іншыя назвы: «польска-літоўскія татарцы», «польскія татарцы». У апошні час узнік тэрмін «захаднія татарцы», даволі ўдалы, бо ён захоўвае ўключэнне прадаіства гэтай групы татарцаў. Тым не менш цяжка пазбегнуць выразу «беларускія татарцы», бо ў гэтым артыкуле гаворыцца менавіта пра татарцаў, якія жылі на тэрыторыі Беларусі. Не аддзяляючы іх ад агульнай этнічнай супольнасці, мы абмяжовымся тэрытарыяльнымі рамкамі Беларусі.

<sup>13</sup> Krysztof R. Tatarskie meczety w Rzeczypospolitej // Ochrona zabytków. 1988. № 3. S. 154.

<sup>14</sup> Krysztof R. Tatarskie meczety w Rzeczypospolitej. Warszawa, 1938. S. 184.

<sup>15</sup> Мухлинский А. Исследование о происхождении и состоянии литовских татар. СПб., 1857. С. 51.

<sup>16</sup> Нацыянальным гістарычным архіў РБ (у Мінску), ф. 299, воп. 5, с. 85.

<sup>17</sup> Гришин Я. Польско-литовские татары. Казань, 1959. С. 24, 67.

<sup>18</sup> Brykowski R. Tatarskie meczety w Rzeczypospolitej... S. 158–161.

<sup>19</sup> Там сама. S. 160.

<sup>20</sup> Засыпкин Б. Памятники архитектуры крымских татар // Крым. 1927. № 2 (4). С. 129–147.

<sup>21</sup> Krysztof R. Tatarskie meczety w Rzeczypospolitej... S. 191.

<sup>22</sup> Brykowski R. Tatarskie meczety w Rzeczypospolitej... S. 161.

<sup>23</sup> Амиков Д. Татары в Санкт-Петербурге. СПб., 1994. С. 20–26.

## Хроніка мастацкага жыцця

### Афіцыйна

✓ «Песня пра Мінск» на музыку Уладзіміра Алоўнікава і словы Ігнація Панкевіча стала афіцыйным гімнам беларускай сталіцы. За гэта прагаласавалі дэпутаты Мінскага гарадскога Савета. У конкурсе на гімн горада ўзялі ўдзел 83 паэты і кампазітары, якія прадставілі 24 закончаныя творы.

✓ 2 красавіка 2002 года ўпершыню адбудзеца ўручэнне прэміі Саюзнай дзяржавы Беларусі і Расіі за творы літаратуры і мастацтва, якія ўносяць вялікі ўклад ва ўмацаванне адносін брацтва, дружбы і ўсебаковага супрацоўніцтва паміж дзяржавамі-ўдзельніцамі Саюзнай дзяржавы. Рашэннем калегіі Міністэрства культуры Беларусі зацверджаны кандыдаты на атрыманне названай прэміі. Гэта — драматург Аляксей Дудараў, харэограф-пастаноўшчык Валянцін Елізар'еў, пісьменнік Іван Шамякін, кінарэжысёр-пастаноўшчык Міхаіл Пташук і кінааператар-пастаноўшчык Уладзімір Барышкоў.

✓ Вялініцкі райвыканкам (Магілёўская вобл.) заснаваў прэмію і памятны медаль імя выдатнага мастака Вітольда Вялініцкага-Вірулі. Мяркуюцца, што прэмія будзе ўручацца штогод, а адзначацца ёю будуць жыхары раёна за поспехі ў духоўным і эстэтычным выхаванні насельніцтва, асветнюю дзейнасць, дасягненні ў творчым і грамадскім жыцці.

### Узнагароды

✓ За значны ўклад у развіццё і прапаганду беларускай культуры, адраджэнне і захаванне гісторыка-культурнай спадчыны Беларусі Граматай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь сярод іншых узнагароджана актрыса Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа народная артыстка Беларусі Святлана Акружная.

✓ За шматгадовую плённую працу, значны ўклад у справу адраджэння і захавання культуры Ганаровым знакам Міністэрства культуры Беларусі ўзнагароджана вялікая група дзеячаў мастацтва і культуры краіны. Сярод адзначаных кіраўнік народнага вакальна-харэаграфічнага аясамбля «Свяціца» з Расонскага раёна Валянціна Літвінава, выкладчык Маладзечанскай музычнай вучэльні імя М.К.Агінскага Алена Атрашкевіч, артыст, вядучы майстар сцэны Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра Аляксандр Шароў, дырэктар студыі «Летапіс» кінастудыі «Беларусьфільм» Любоў Баталава, кінарэжысёр студыі «Летапіс» Станіслаў Гайдук, загадчык кафедры праектавання выстаў і рэкламы Беларускай акадэміі мастацтваў Вячаслаў Семанько, артыст аркестра, вядучы майстар сцэны Дзяржаўнага аркестра сімфанічнай і эстраднай музыкі Беларусі Уладзімір Ткачэнка, дырэктар Тэатра-студыі кінаакцёра Ніна Шукан.

### Юбілеі

✓ Споўнілася 10 гадоў з дня выхаду ў свет першага нумара газеты «Культура». З гэтай нагоды з віншаваннямі і пажаданнямі да калектыву рэдакцыі звярнуўся прэзідэнт краіны.

### Падарункі

✓ Нацыянальная бібліятэка Беларусі атрымала падарунак — сто польскіх партытур, выдадзеных выдавецтвам PWM (Польшча). Акт перадачы суправаджаўся канцэртамі сучаснай польскай музыкі ў Камернай зале Белдзяржфілармоніі, у якім бралі ўдзел аясамбл «Класік-Авангард», арганіст А.Мільто і госці з суседняй краіны — кампазітар і кантрабасіст Т.Вялецкі.

### Фестывалі

✓ З 12 па 14 кастрычніка ў Гродне прайшоў II Рэспубліканскі фестываль творчай тэатральнай моладзі «Надзея-2001». Гран-пры атрымала анрэпрыза Беларускага фонду развіцця культуры «Больш, чым дождж» у пастаноўцы рэжысёра П.Адамчыкава. Лаўрэатамі (з уручэннем бронзавых статуэтак і грашовых прэмій) сталі: за рэжысуру — Н.Бажава (ТЮГ, «Сястра мая Русалачка») і ўжо названы П.Адамчыкаў; за лепшую жаночую ролю — С.Зелянюкоўская (Купалаўскі тэатр, «Чорная панна Нясвіжа»), Н.Саўніцкая (Беларускі дзяржаўны тэатр лялек, «З Парыжам пакончана»), Г.Сцепанец (спектаклі Тэатра «Лялька») і І.Казакевіч (дыпломныя спектаклі Беларускай акадэміі мастацтваў); за лепшыя мужчынскія ролі — А.Малчанаў (Купалаўскі тэатр, «Трыстан і Ізольда»; Беларускі фонд развіцця культуры, «Больш, чым дождж») і І.Дабрук (Гродзенскі тэатр лялек, «Сон у летнюю ноч»). Лаўрэаты былі названы і ў іншых намінацыях.

✓ Беларускія тэатры ўпершыню сталі ўдзельніцамі Міжнароднага фестывалю «Тэатральная канфрантацыя» (Люблін, Польшча, 24–27 кастрычніка). Купалаўцы паказалі «Трыстана і Ізольду», а Брэсцкі абласны тэатр драмы і музыкі — «Саламею Русецкую».

✓ Дзесяцігоддзю тэатральна-канцэртнага аб'яднання «Беларуская капэла» быў прысвечаны XI музычны фестываль «Адраджэнне Беларускай капэлы». На ім былі прадстаўлены адраджаныя творы старажытнай беларускай музыкі, сачыненні С.Мянюшкі, М.К.Агінскага і іншых знакамітых беларускіх музыкантаў мінулага, прэм'еры твораў сучасных кампазітараў. Цікавае выклікаў канцэрт «Званы старой казкі» з вакальных твораў Р.Шумана, І.Брамса, Ф.Шуберта (пераклад на беларускую мову В.Сёмухі) у выкананні «салістаў, якія на працягу дзесяці гадоў фактычна цягнулі воз нацыянальнага музычнага адраджэння» (па словах кіраўніка аб'яднання В.Скорабагатава).

✓ У Маскве прайшоў IV Еўразійскі тэлефорум. У намінацыі «асветніцкае кіно» першы прыз пры-



суджаны стужыцы «Мой пачатак», прысвечанай знакамітаму мастаку Марку Шагалу, у аснове якой — аўтабіяграфічная кніга майстра «Маё жыццё». Рэжысёр і аўтар сцэнарыя — мінчанка Надзея Гаркунова, у галоўнай ролі зняўся вядомы айчыныны акцёр Віктар Манаеў.

#### Выстаўкі

✓ З 18 па 31 кастрычніка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі ладзілася выстаўка твораў удзельнікаў VI Нацыянальнага пленэру імя Язэпа Драздовіча. Мастакі з Мінска, Маладзечна, Пінска і іншых куткоў краіны прапанавалі ў экспазіцыю напісанае падчас пленэру. Паказаны таксама работы ўдзельнікаў папярэдніх драздовічаўскіх пленэраў.

✓ «Мара разам з «Пагоняй» — гэта назва выстаўкі ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Яна прысвечана 60-годдзю з дня нараджэння мастака Аляксея Марачкіна і дзесяцігоддзю суполкі мастакоў «Пагоня».

✓ У Дзяржаўным літаратурным музеі Янкі Купалы была разгорнута экспазіцыя вядомага майстра дэкаратыўнага мастацтва габеленшчыцы Ніны Пілюзінай пад назвай «Зямлі і сонцу нізка паклаўся».

✓ Напярэдадні Дня незалежнасці Казахстана ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі была разгорнута невялікая экспазіцыя казахскай графікі. Аўтар 9 паказаных графічных аркушаў — народны мастак Казахстана Яўген Сідоркін, большая частка жыцця якога прайшла на казахскай зямлі.

✓ Дызайнер па прафесіі, сябра фотаклуба «Гродна» Наталля Вагдановіч у Гродзенскай галерэі «У майстра» паказала свае фотапейзажы.

✓ З 12 кастрычніка па 4 лістапада ў выставачнай зале Аршанскага этнаграфічнага музея «Млын» праходзіла выстаўка пад назвай «Майстэрства і патхенне...». Экспазіцыя складзена з апошніх паступленняў твораў выяўленчага мастацтва ў фонды музейнага комплексу «Гісторыя і культура Аршаншчыны». Гэта работы як мясцовых мастакоў, так і твораў з розных куткоў Беларусі і замежжа — С.Іванова, Б.Арлова, А.Варанкова, Ю.Крыкава, А.Мартышава, М.Ляўковіча, Ю.Падоліна, П.Раманоўскага.

Уладзімір Кузубаў.

✓ 60-годдзю з дня нараджэння магілёўскага графіка Барыса Пярвунінскіх была прысвечана выстаўка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Яго больш ведаюць як акварэліста, аўтара літаграфій. Апошнім часам мастак захапляецца алоўкавымі малюнкамі і каліровымі эстампамі, станковым жывапісам.

✓ На сваю першую ўласную выстаўку фотаработ «Пачатак» у Гродзенскую галерэю «У майстра» запрасіў малады фотамастак Руслан Хілімончык. Ён паказаў дваццаць адзін партрэт сваіх сучаснікаў.

✓ Рэспубліканская мастацкая галерэя да 80-годдзя з дня нараджэння жывапісца Барыса Няпмыншчага прымеркавала экспазіцыю жывапісных твораў мастака.

✓ Мастакі Гомельшчыны парадавалі прыхільнікаў выяўленчага мастацтва выстаўкаю сваіх твораў у Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Паказаны работы Р.Ландарскага, Д.Алейніка, Ю.Платонава,

П.Захарава, А.Сіліовчыка, І.Фірцака, П.Лук'янава і інш.

✓ У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) прайшла выстаўка пад назвай «Пір». Аўтары паказаных твораў — мастак-жывапісец Раман Кароткін і фотамастак Аляксей Паўлюць.

✓ У кастрычніку — лістападзе ў выставачнай зале Оршы была разгорнута выстаўка фотаработ аршанца Уладзіміра Марцынкевіча «З любоўю да Оршы». Паказаны каля пяцідзясяці работ апошніх гадоў.

Уладзімір Кузубаў.

✓ Да 125-годдзя з дня нараджэння фотамайстра Яна Булгака была прымеркавана выстаўка ягоных адзінаццаці у Навагрудскім музеі Адама Міцкевіча.

#### Прэм'еры

✓ 28 кастрычніка на Малой сцэне Купалаўскага тэатра адбыўся першы паказ спектакля «Дом, дзе спяць прыгажуні» па п'есе амерыканскага драматурга Дэвіда Хуана ў пастаноўцы рэжысёра Дамітрыя Марыніна. Галоўны герой спектакля — вядомы японскі пісьменнік, лаўрэат Нобелеўскай прэміі Ясунары Кавабата. Яго ролю выконваў заслужаны артыст Беларусі Аляксандр Падабед. У пастаноўцы таксама занята актрыса Тамара Пузіноўская. Пастаноўка спектакля ажыццёўлена на сродкі спонсара — гандлёвай маркі «Serge».

✓ У Беларускай рэспубліканскай тэатры юнага гледача прайшла прэм'ера спектакля «Гісторыя кахання Паласатага Ката і сеньярыты Ластаўкі» паводле п'есы Валянціны і Аляксея Ераньковых, якую яны стварылі па аўтабіяграфічнаму апавяданню Жоржы Амаду. Гэтым спектаклем у тэатры адкрылася эксперыментальная сцэна.

✓ Прэм'ерай манаоперы «Адзінокі птах», прысвечанай жыццю і творчасці Адама Міцкевіча, пачаўся сезон у Тэатры аднаго акцёра «Зніч». Музыку напісаў Алег Залётнеў, а ў галоўных ролях выступілі заслужаны артыст Беларусі Міхаіл Жылюк і лаўрэат міжнародных конкурсаў Андрэй Марозаў.

#### Экран

✓ З 15 па 23 кастрычніка ў сталічным кінатэатры «Перамога» прайшла праграма «Сінема-99: пяць фільмаў з Францыі», падрыхтаваная аддзелам культуры Пасольства Францыі ў Беларусі і асацыяцыяй «Кінаклуб». Былі паказаны сацыяльныя камедыі «Карнавал» (рэж. Т.Вінсент), «Авіякіх скандалаў!» (Б.Жако), псіхалагічная драма «Падарожжы» (Э.Фінкель), эксцэнтрычная камедыя «Хуліганкі» (С.Мейнар) і аднайменная экранізацыя кнігі М.Вінклера «Хвароба Закса» (М.Дэвіль).

#### Капцэрт

✓ 8 кастрычніка ў Белдзяржфілармоніі адбыўся капцэрт традыцыйнай японскай музыкі, які стаў сапраўдным падарункам для аматараў музычнай культуры неаўрапейскіх краін. Выступалі папулярныя ў сваёй краіне музыканты — Міэка Міязакі (выканаўца на кота) і Сэйсан Мацуда (сякухаці). Выпускнікі Такійскага ўніверсітэта мастацтва і музыкі, яны часта гастралююць па розных краінах свету і выконваюць не толькі японскую класіку, але і джаз, творы сучасных айчынных і замежных кампазітараў, уласныя творы. Музыканты іграюць

(Заканчэнне на стар. 56.)

## Summary

Dzmitry Padbiarezski. "The Bazaar" Is Ten Years Old" (p. 2).

This year the 'Slavonic Bazaar in Vitebsk' International Art Festival celebrated its anniversary. The history of the Festival began ten years ago, and since then it has existed in the hope of changes for the better and fear for its future existence at all. In the final analysis, over the past ten years nothing has changed in principle conceptually: with few exceptions, it has been and remains pretentious. The anniversary only emphasized this again.

Larysa Lysienka. "The Katkows Are an Artistic Dynasty" (p. 7).

Before the anniversaries of Siarhey Katkow and his daughter Sviatlana, an exhibition of their paintings was opened at the National Polatsk Historical and Cultural Museum Reserve.

"The Belarusian Opera Is Conquering Europe" (p. 10).

The success of the Belarusian Opera's summer tour of Switzerland and Germany, invitations to musical festivals and further tours testify to European recognition. This claim is made by Siarhey Kartes, artistic director and manager of the Republic's National Opera, who corroborates his words with excerpts from reviews of the performances shown.

Volha Niachai. "The Earthly Path and the Film Images of Mikhail Yakzhen" (p. 12).

This year, two of Mikhail Yakzhen's documentaries were awarded prizes at film festivals — "The Golden Vitiaz" 10<sup>th</sup> International Film Festival of Slavonic and Orthodox Nations and the "Orthodox Religion On TV" International Seminar Festival. Among the master's plans is filming the short story "The Boat of Disillusionment" by Uladzimir Karatkevich, a classic of Belarusian literature.

Tattsiana Mushynskaya. "About 'The Sleeping Beauty' — and Not Only" (p. 16).

In late June, at the close of the theatrical season, the Belarus Ballet Theatre showed its latest production "The Sleeping Beauty" by P. Chaikovsky. This performance continues the line in the Theatre's repertoire represented by such classical and most spectacular shows as "Cossair", "Raimonda", "Esmeralda".

Mikhas Tsybulski. "Uladzimir Volnaw's Installations" (p. 20).

This artist's creative work is largely in tune with the mosaic-and-quotation-like consciousness of a postmodernist artist. However, in spite of the wide range of creative ventures, techniques, topics and images, his artistic personality appears integral enough.

Dziyana Stelmakh. "Karalioua Is a Queen" (p. 23).

At the end of the past century, Katsiaryna Karalioua celebrated her glorious anniversary. She is one of the first actors of the Belarus Young People's Theatre. She came to the Theatre in 1955...

Zhanna Niekrashevich. "Sganarel in the Sar-matian Image" (p. 25).

Princess Franciszka Ursula Radziwill, who is the founder of the court theatre in Niasvizh, began her activities as a dramatist around 1746. In 1748 she turned to J. Moliere's comedies. The publication is dedicated to the 250<sup>th</sup> anniversary of the production of J. Moliere's "Le Medecin malgre lui" adapted by Franciszka Radziwill.

Sviatlana Manko-Radkevich. "The Symbol of Our Stamina" (p. 28).

The article is based on the graduation project defended this year at the Belarusian Academy of Arts, which deals with the image of Rogneda (?—1000) in graphic art, painting and sculpture.

Iryna Karanewskaya. "Manual Crafts Discontinued By History" (p. 34).

During the 16<sup>th</sup>—19<sup>th</sup> centuries the Belarusian lands saw the emergence, development and decline of the manufactory production of fancy fabrics. Some of them were real masterpieces of the textile craft and securely went down into the history of the applied and decorative arts of Belarus and its neighboring countries: Poland, Lithuania, Ukraine and Russia.

Yawhen Sakhuta. "Metal, Fire and Skilful Hands" (p. 37).

The tradition of the Republican festival contests of traditional crafts was not broken this year either. The "Dudutki" Museum of Material Culture became the venue of the "Golden Hoof" First Republican Festival Contest of Smithery.

Natalia Biarnadskaya. "The 'Saroki' of Mahiliow" (p. 40).

Last year, on the initiative of the "Circle of Friends" Mahiliow public association and the V. Bialynitski-Birulia Mahiliow Art Museum, was organized the exhibition "Saroki" (Forty 'Magpies') — "Sviatlana Adamovich and Her Pupils". More than forty students of the local cultural school and their teacher displayed their works in the genre of 'vytsinanka' (patterns cut out of paper).

Raald Ramanaw. "Unexpected Obviousness" (p. 42).

The most famous work of the Belarusian architect Vasil Yarmolin was the restoration of St George's Cathedral in Yuryev-Polsky. Many well known Russian scholars of art wrote about it, as well as many foreign specialists. They were not unanimous in their opinions.

Krystyna Lavysh. "Tartar Mosques in Belarus" (p. 47).

For six centuries now the Tartars have been living on the territory of Belarus. During this period, they have created here a distinct culture, which combines the Tartar traditions proper with Muslim and Belarusian ones. This is manifested both in religious and everyday life, as well as in the architecture of the mosques.

\*\*\*

The issue carries "Artistic Life News" for the past months and pages of the artistic calendar of Belarus for December.



Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змест чужых даных, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаванымі на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцензуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 19.11.2001.

Фармат 60x90 1/8.  
Друк афсетным.  
Ум. друк. арк. 7,00.  
Ул.-выд. арк. 8,68.  
Тыраж 716.  
Зак. 2863.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку»»  
220013, Мінск,  
пр. Ф.Скарыны, 79.

на традыцыйных японскіх інструментах: сякухаці (прадольная бамбукавая флейта) і кота (інструмент з сямейства цытр, знешне і па гучанню крыху нагадвае беларускія цымбалы). У першым аддзяленні прагучалі старажытныя фальклорныя і аўтарскія творы XVII–XVIII стагоддзяў, у другім — творы японскіх кампазітараў мінулага стагоддзя і апрацоўкі сусветнай класікі: «Варыяцыі Гольдберга» І.С.Баха, «Летнія дні» Д.Гершвіна, «Танец з шаблямі» А.Хачатурана. Мізэка Міязакі парадавала публіку і прыгожымі спевамі.

Алена Барысюк.

#### Народная творчасць

✓ У Брэсце ў рамках IV Усебеларускага фестывалю нацыянальных культур прайшла выстаўка народнай творчасці пад назваю «Матывы сяброўства».

## Старонкі календара: снежань 2001

2

115 гадоў з дня нараджэння Мікалая Якаўленіча Равенскага (1886–1953), беларускага кампазітара.

3

50 гадоў з дня нараджэння Івана Дзямідавіча Кліменкі, беларускага жывапісца.

4

90 гадоў з дня нараджэння Ісаака Аронавіча Давідовіча (1911–1993), беларускага мастака, 80 гадоў з дня нараджэння Рыгора Піліпавіча Клікушына, беларускага графіка.

5

90 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Аляксеевіча Рыбальчанкі, беларускага балетмайстра, дзеяча самадзейнага мастацтва, народнага артыста Беларусі.

70 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Сямёнавіча Мурахвера, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

8

75 гадоў з дня нараджэння Раісы Васільеўны Асіпенкі, беларускай спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

9

70 гадоў з дня нараджэння Генадзі Барысавіча Токарава, рускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

17

Дзень беларускага кіно.

90 гадоў з дня нараджэння Іосіфа Львовіча Дорскага (1911–1964), беларускага тэатральнага дзеяча і драматурга, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

18

90 гадоў з дня нараджэння Алеся (Аляксандра Аляксандравіча) Есакова (1911–1985), беларускага крытыка і тэатразнаўцы.

19

105 гадоў з дня нараджэння Мікалая Іванавіча Сіманькова (1896–1983), беларускага майстра-ганчара,

80 гадоў з дня нараджэння Мікалая Сцяпанавіча Палянікова, беларускага жывапісца,

✓ У галерэі Пражскага (Чэхія) выдавецтва «Млада фронта» прайшла традыцыйная штогадовая выстаўка дзіцячай мастацкай творчасці. Прадстаўлены работы юных мастакоў з больш як 50 краін свету, у тым ліку і Беларусі.

#### Выданні

✓ Выйшаў з друку другі нумар ілюстраванага выдання Беларускага саюза дызайнераў «PROдизайн». Ён быў прымеркаваны да выстаўкі італьянскага дызайну — гістарычнай калекцыі «Залаты дыркуль».

✓ 17 кастрычніка ў продажы з'явілася кніга «Художественная культура Витебска с древности до 1917 года», якая выйшла ў выдавецтве «Беларуская энцыклапедыя». Аўтары — доктар гістарычных навук прафесар Аркадзь Русецкі і мастацтвазнаўца Юрый Русецкі. Наклад выдання 3 тысяч асобнікаў.

60 гадоў з дня нараджэння Азата Нікагосавіча Тарасяна, беларускага скульптара, 50 гадоў з дня нараджэння Мікалая Фёдаравіча Образава, беларускага мастака-акварэліста.

20

90 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Наву-мавіча Амітона (1911–1969), беларускага скрыпача, педагога, заслужанага артыста Беларусі, прафесара,

60 гадоў з дня нараджэння Анатоля Сяргеевіча Клімнінкова, беларускага жывапісца.

21

95 гадоў з дня нараджэння Вольгі Анатолеўны Дзядок (1906–1974), беларускага скульптара, 80 гадоў з дня нараджэння Івана Іванавіча Пешкура (1921–1980), беларускага мастака тэатра, жывапісца.

23

50 гадоў з дня нараджэння Алы Іванаўны Непачаловіч, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

25

65 гадоў з дня нараджэння Ліліі Міхайлаўны Давідовіч, беларускай актрысы, народнай артысткі Беларусі.

27

90 гадоў з дня нараджэння Якава Георгіевіча Буракова (1911–1987), беларускага акцёра, заслужанага работніка культуры Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння Юрася Аляксандравіча Карачуна (1931–1997), беларускага мастака і мастацтвазнаўцы, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

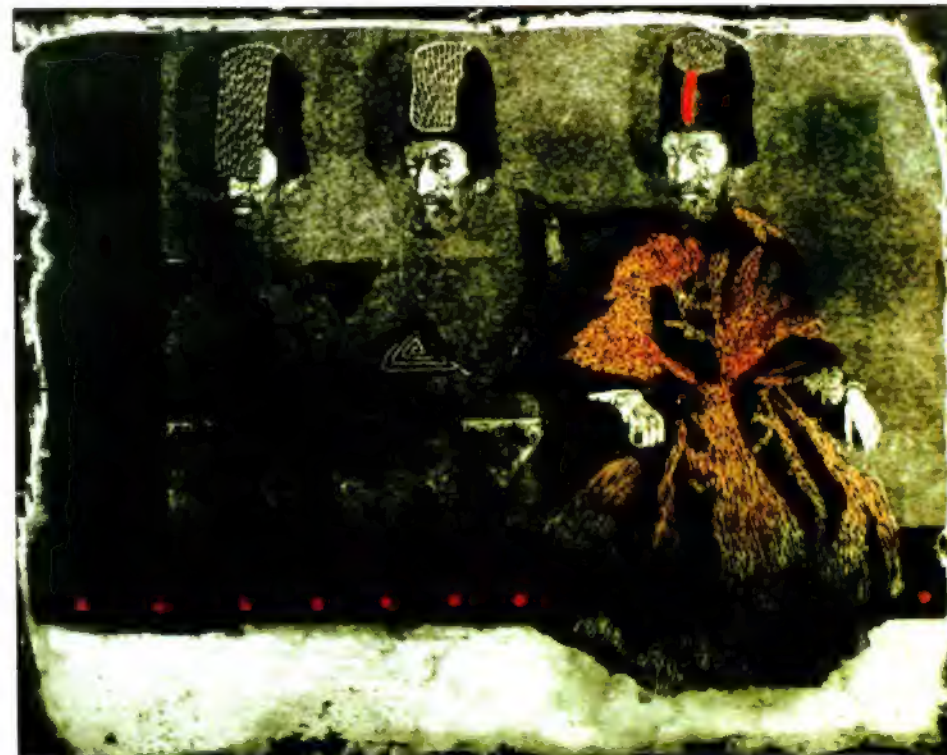
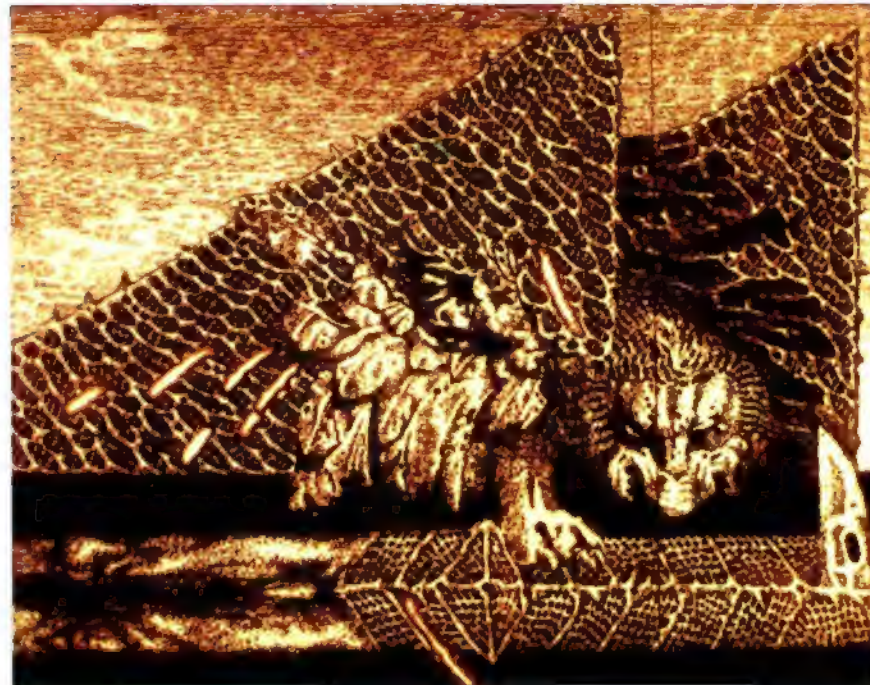
28

95 гадоў з дня нараджэння Ісідара Германавіча Бары (1906–1944), беларускага харавога дырыжора і педагога,

95 гадоў з дня нараджэння Мікалая Ільіча Радзівонава, рускага акцёра, народнага артыста Расіі, у 1957–1976 гг. працаваў у Магілёўскім абласным драматычным тэатры.

30

195 гадоў з дня нараджэння Юльяна Карчэўскага (1806–1833), жывапісца, творчасць якога звязана з мастацкім жыццём Беларусі.



Юрый Якавенка. Сфінкс. Афорт, мецца-тынта, 1996. 10,5x13,5.

Юрый Якавенка. 3 серыі «Архіпелаг». Афорт, сухая іголка, фратаж, 1995. 49x62.



11'2001



МАСТАЦТВА



Святлана Каткова. Стварэнне свету. Акварэль, 1999.